

دكتور يوسف حسن نوفل

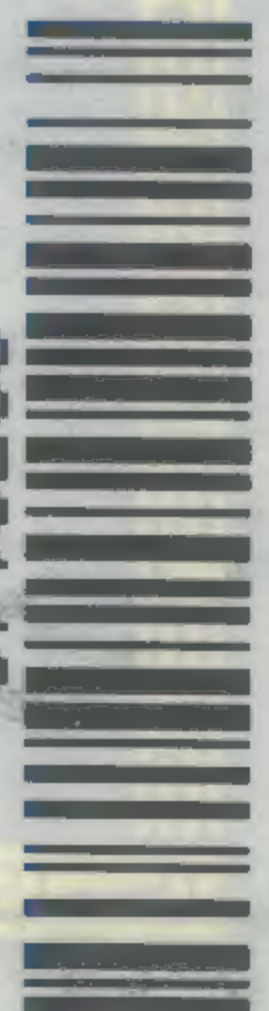
# الصورة الشعرية والرمز اللونى



دارالمعارف



Bibliotheca Alexandrina



0070148





الدكتور

يوسف حسن نوفل

كلية البنات - جامعة عين شمس

# الصُّورة الشعريّة والرَّمز اللّوني

دراسة تحليلية إحصائية لشعر : البيــارودي  
ونزار قباني  
وصلاح عبد الصبور



دارالمعارف



# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## فهرس الكتاب

الموضوع	الصفحة
□ مقدمة.....	٥ - ٩
□ الفصل الأول : التلوين بين الفن والفكر.....	١١ - ٣٧
١ - لدى القدماء.....	١٣
٢ - لدى الفلاسفة العرب والمسلمين.....	١٦
٣ - لدى النقاد المحدثين.....	٢٣
٤ - فى الحياة العامة.....	٣٠
هوامش.....	٣٤
□ الفصل الثانى : الرسم بالكلمات بين الظاهر والباطن.....	٣٩ - ٦٨
مدخل.....	٤١
البارودى : الرسم والتصوير - الزخرفة والوشى - اللون والتلوين.....	٤٢
نزار قبانى : اللون والتلوين - التوشيح والزخرفة - الرسم بالكلمات.....	٤٧
صلاح عبد الصبور: الوشم والوشى - الرسم لحقائق الأشياء - اللون والتلوين.....	٥٨
هوامش :.....	٦٧
□ الفصل الثالث : لوحة التصوير بين اللونين المركب ، والمفرد.....	٦٩ - ٩١
( أ ) عند البارودى :.....	٧١
اللون المركب : من جملة ألوان ، ثم ازدواجية الأبيض والأسود ،	
ثم ازدواجية كل منهما مع الألوان : الأحمر ثم الأصفر ثم الأخضر	
- نمطية التكرار فى صور الخمر - استلهام التراث.....	
اللون المفرد : وأكثره الأبيض (١٦ مرة) ، وأقله الأصفر ،	
ويذكر مرة واحدة.....	٨٣
أكثر صور اللون تجعله عنصراً من بين عناصر فى مساواة بين العناصر	
الحسية.....	

هوامش :	٩٠
(ب) عند نزار قباني :	٩٢ - ١١٤
اللون المركب : فى صور : الثلج ، والشمع ، والخمر ، والليل ، والمرمر ، واللؤلؤ ، والبذر ، والجنى ، والضوء ، وكلها فى مجال المرأة .....	٩٢
اللون المفرد : وأكثره الأحمر (٦٠ مرة) وأقله الأصفر (٦ مرات) ، وكله فى مجال المرأة .....	١٠٣
□ اللون مفضل على سائر العناصر الحسية .....	
هوامش :	١١٣
(ج) عند صلاح عبد الصبور :	١١٥ - ١٥٥
اللون المركب : من جملة ألوان ، ثم ازدواجية الأسود والأبيض ، ثم ازدواجية كل منهما مع غيره . ميل الشاعر للرمز والاستبطان .....	١١٥
اللون المفرد : أكثره الأسود ، وأقله الأزرق ، ويتخذ الألوان أداة لتفسير أقنعتة الثلاثة : الحب الهروبى ، والتصوف ، ورمز الفارس .....	١٣٧
هوامش .....	١٥٤
□ الفصل الرابع : ظواهر .....	١٥٨ - ١٧٨
١ - فى التصوير والتعبير .....	١٥٩
٢ - نمطية التكرار .....	١٦٣
٣ - تراسل الحواس والمدرجات .....	١٦٤
٤ - الإفادة من التراث العربى .....	١٧١
هوامش .....	١٧٧
□ خاتمة .....	١٧٩
□ المصادر والمراجع .....	١٨٥



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## مقدمة

توالت فكرة دراسة اللون فى الصورة الشعرية خلف الاهتمام بالصورة الأدبية .  
وبنائها ، ومكوناتها وأنواعها ، وشعرائها ، وقل من وجه عنايته إلى دراسة الألوان فى  
الصورة ، لا لوجودها فى ذاتها ، بل لاتخاذها مدخلا لفهم الصورة الشعرية ، والتعرف  
على أنماطها ، ووجوه التأثير والتأثر فيها ، وإدراك الدلالات المثارة بواسطة اللون ، ودراسة  
دور الحواس فى الصورة ، والصلة المؤدية إلى الذهنى المجرد إلى آخر ما هنالك من وجوه  
النشاط الفنى .

وفى محاولة الوقوف على أحد المكونات الحسية للصورة ، وهو اللون نجد اتساع  
مجال الرؤية الفنية أمام الباحث ليشمل اللون فى وروده منفردًا ، ووروده مزدوجا أو  
مركبا . أى ممتزجا بغيره من الألوان ، ومتصلا بغيره من المحسوسات : المتحركة والساكنة ،  
المسموعة والمرئية والملموسة ، ثم ورود اللون المحسوس من خلال المجرد ، ثم ما يثيره  
اللون من إحاء يثرى دلالة اللفظة ، ومعنى الجملة ، ومن تراسل ينتقل بالمجالات إلى  
ما وراء إطارها المحدود ، إلى آخر ما هنالك من أمور تجعل للون توظيفًا رمزيًا .  
ولكن تتجنب مزلق الحكم الذاتى ، أو التأثير العارض ، أو الانفعال الموقوت ، عمدنا  
إلى منهج فنى إحصائى ، فحددنا مجال البحث لمن اخترنا من الشعراء ، ثم قمنا بإحصاء  
ورود الألوان لديه ، مميزين بين التعبير المباشر وغير المباشر ، واقفين على الظواهر المستنبطة  
من الدراسة والتحليل وقراءة دلالات الرمز .

### حددنا من الشعراء :

رائد حركة الإحياء « محمود سامى البارودى » ( ١٨٣٨ - ١٩٠٤ ) ؛ لأنه يمثل  
مرحلة من أهم مراحل الشعر فى العصر الحديث . أقل ما يقال فيها - الآن - إنها تمثل  
بداية الحركة الشعرية المعاصرة بعد خمول كاد يصير مواتا . وقد اقتصرنا على الجزء  
الأول من ديوانه ، ضبطه وصححه وشرحه على الجارم ، ومحمد شفيق معروف ، ط  
الأميرية ، ١٩٥٣ ، ويضم من قافية الهمزة إلى قافية الذال ، وعدد أبياته ١١٤٨ بيتا .

ثم وقفنا مع ممثلين لمرحلة الشعر الجديد . هما : « نزار قباني » (ولد سنة ١٩٢٣) ، و « صلاح عبد الصبور » (٣ من مايو ١٩٣١ - ١٤ من أغسطس ١٩٨١) بما في شعر كل منهما من نماذج تنهج نهج العروض التقليدي ، أو جديدة تسلك مسلك شعر التفعيلة .

وقد اخترنا من شعر « نزار قباني » دراسة دواوينه التالية :

- ١ - قالت لي السمراء ط ١ ١٩٩٤ ، واعتمدنا على الطبعة ٤ . ١٩٦١ - ٢٩ قصيدة
- ٢ - ساميا ط ١ ١٩٤٩ ، واعتمدنا على الطبعة ٣ . ١٩٦٠ - قصيدة مطولة
- ٣ - أنت لي ط ١ ١٩٥٠ ، واعتمدنا على الطبعة ٤ . ١٩٦٠ - ٣٢ قصيدة
- ٤ - قصائد ط ١ ١٩٥٦ واعتمدنا على الطبعة ٥ . ١٩٦١ - ٣٩ قصيدة
- ٥ - إفادة في محكمة الشعر ط ١ ١٩٦٩ واعتمدنا على الطبعة ١ . ١٩٦٩ - قصيدة مطولة
- ٦ - يوميات امرأة لا مبالية ط ١ ١٩٦٩ واعتمدنا على الطبعة ٢ . ١٩٦٩ - قصيدة مطولة

ودرسنا من شعر « صلاح عبد الصبور » دواوينه كلها :

الناس في بلادى ، وأقول لكم ، وأحلام الفارس القديم ، وتأملات في زمن جريح ، وشجر الليل ، والإبحار في الذاكرة الصادر سنة ١٩٧٩ ، والذي سجل أشعاره بين ١٩٧٣ و ١٩٧٨ ، وعدد قصائد هذه الدواوين ١١٥ قصيدة .

أحصيت ورود اللون في الدواوين المذكورة ، وصنفته ، وبينت منزلته في التصوير الفني ووقفت على ما فيه من تناول مباشر وغير مباشر ، وفسرت دلالاته الرمزية والإيحائية حين يتعدى الشاعر الإطار المعجمي .

والحق أن الإحصاء جنبنا ما قد ينجم عن الاختيار العشوائي من حضور الذاتية ، وغياب الدقة ، وهنا لا تعنينا الأرقام بقدر ما تعنينا دلالتها على وجود ظاهرة ما ، أو قيامها بتفسيرها . كما أنه لا يهمننا اللون في ذاته . بل يهمننا - بقدر كبير - دلالاته الموحية أو الرامزة ، وعلاقاته الداخلية مع غيره من الألوان ، ومع كلمات النص والتجربة الشعرية



اهتداءً إلى حركة المعنى فى النص الشعرى فى ضوء دلالة اللون واتصاله بالنسق العام والسياق . وهنا يسهم اللون فى وظيفة المعجم الشعرى ، كما يسهم المعجم الشعرى فى تفسير دلالة اللون مما يعين على فهم التجربة الشعرية بوجه عام ، ذلك أننا قد نجد جملة ألوان لدى الشاعر توجهنا الدلالة المعجمية عنها توجيهها ما ، بينما يشير الرمز إلى معنى آخر ، ويضيف الإيحاء - من بعد - المزيد ، هنا نتخذ من المواءمة بين دلالة الألوان من ناحية ومعجم الشاعر المبعوث فى القصيدة من ناحية أخرى مفتاحاً للتفسير ، وبذلك يقوم هذا التزاوج بين دلالة اللون ، والكلمات المنتشرة فى النص بتقديم مفتاح فهم التجربة الشعرية ، وتشتد الحاجة إلى هذا المنهج مع قصائد الشعر الجديد أكثر منها مع الشعر التقليدى ، إذ اتسم هذا الشعر بعدم إفصاح التجربة الشعرية عن مكنونها بيسر أو سذاجة ، كما أن الإحاطة بمحتواها لا تتأتى بمصافحة أولية ، أو قراءة عجلية ، بل تستلزم بعض نماذج الشعر الجديد قدرًا من الجهد فى القراءة والتفسير ، ومراعاة الأنساق ، وإدراك العلاقات الداخلية وتفسير الرموز ، وفهم الأساطير ، مما يستتبع إعادة قراءة العمل ، وهنا نجد من ارتباط معجم النص بالمكون اللونى للصورة ما يعين على الفهم واستيعاب التجربة الشعرية ، تلك التى تتخذ فى الشعر الجديد طرقًا يوغل بعضها فى الغموض الذى لا ييوح بمكنونه إلا بقدر كبير من التفهم والإحساس بالتجربة الشعرية المعاصرة .

وكان الالتقاء بفكرة البحث ذا جانبين : أحدهما نظرى ، والآخر تحليلى تطبيقى ، ولهذا أثرنا أن نقف - بإيجاز شديد - على نظرة (الفن والفكر) إلى عنصر اللون والتلوين عند نقادنا القدامى والمحدثين بوجه عام ، ولدى الفلاسفة العرب والمسلمين ، وهنا كان الفصل الأول ، وعنوانه :

### (التلوين بين الفن والفكر) .

ثم وقف البحث على ميل الشاعر إلى فكرة « التصوير » ، و « الرسم بالكلمات » ، و « اللون والتلوين » ، واستخدام كلمات : الزخرفة ، والوشى والوشم ، والتطريز ، والتفويف ، والتوشيح .. إلخ .

وتفاوت الشعراء فى موقفهم التصويرى والتجسيدى ، بين المحسوس الحاضر والذهنى الغائب ، وهنا كان الفصل الثانى ، وعنوانه :



## (الرسم بالكلمات بين الباطن والظاهر) .

حيث الوقوف على نظرة الشاعر للتصور والتصوير ، وجعله التعبير الفني بمنزلة اللوحة بما فيها من ألوان ونقوش تتعدى السطح إلى الباطن .

ثم جمعنا ما ذكره كل شاعر من لون في تعبير : مباشر أو غير مباشر ، مفرد أو مركب ، وعرضنا للصورة الشعرية المعتمدة على اللون أساساً مغفلين ما لا يكون للون فيها من وجود ، ورأينا صلة اللون في الصورة مع غيره من المحسوسات ، وهنا كان الفصل الثالث ، وعنوانه :

## (لوحة التصوير بين اللونين : المركب والمفرد) .

بما في ذلك من دلالات إيحائية ورمزية ، يرجع بعضها للمعجم والآخر للأسطورة ، بينما يقوم قسط كبير منها بوظيفة الرمز لدى الشاعر .

ثم كان أن اتفق الشعراء في ظواهر فنية ، واختلفوا في بعضها فعقدنا لذلك فصلاً هو الفصل الرابع وعنوانه :

(ظواهر) .

لنقف فيه على : التصوير والتعبير ، ونمطية التكرار ، وتراسل الحواس والمدرجات ، والإفادة من التراث العربي .

\*\*\*

وهذا العمل الذى نقدمه مدين أولاً لدواوين الشعراء الذين ندرسهم ، حيث عقدنا مع هذا القدر من شعرهم حواراً فنياً اعتمد مع الدراسة جانب الإحصاء الدقيق وهذا الإحصاء ساعد على الوعى بأبعاد التجربة الإبداعية والاقتراب من الموهبة الفذة لدى الشاعر فى صوغ تجربته الإنسانية نغماً عذباً وتصويراً راقياً ، لذلك كان للتحليل والدراسة أكبر الأثر فى الخطوة التالية للإحصاء . .

وإذا كانت دواوين الشعراء - كما ذكرنا - هى مصادر الدراسة ، فإنه مما لا شك فيه أن البحث مدين لجهود سابقة متنوعة بقدر تنوع الشعر العربى المعاصر ، إذ لا تنشأ أحكامنا من فراغ ، ونحن ندرس طريقة التصوير واستخدام الألوان فى الصورة ، مما أتاح لنا - فى بعض الأحيان - محاورة آراء سبق أن قدمها أصحابها ضمن رصيد نظرية الشعر العربى بوجه عام .



ولم يكن انصراف الدارسين عن اللون انصرافاً تاماً ، إذ وجدنا بين الحين والحين اهتمامات باللون فى مقام تأكيد حقيقة بلاغية لم يكن اللون مقصوداً لذاته فيها كما رأينا فى أحاديث القدماء عن اللون والتفويف لدى الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) ، وابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) ، وابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦ هـ) ، وعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) .

وإن اهتم بعض الفلاسفة والأصوليين باللون من أمثال : ابن حزم ، وابن سينا ، والكندى . والفارابى وأمثالهم اهتماماً يتصل بقضاياهم .

أما النقاد المحدثون ، فقل من أفرد حديثاً عن اللون فى الصورة ، وقد وجدنا حديثاً موجزاً عن اللون فى مقال للدكتور عز الدين إسماعيل ، وجانباً من مقال عن اللون فى الصورة لدى الدكتور كمال أبو ديب ، وإشارات فى ثنايا الحديث لدى الدكتور شوقي ضيف ، والدكتور زكى نجيب محمود ، وأمثالهما ، وجهود لغوين أمثال الدكتور أحمد مختار عمر . ولن نتفق مع « بوزانكويت Bosanquet فى حديثه عن الصنف الربطى الذى أشار إليه « سيريل بيرت ، « Cyril Burt فى كتابه « كيف يعمل العقل « How the Mind works» ، إذ قال « بوزانكويت » : « برغم أنه قد يبدو من الصحيح أننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء ، فإن لدى شكوكا قوية فيما إذا كان ينبغى أن يدرس ارتباطهما حقاً بوصفه ارتباطاً أساسياً »<sup>(١)</sup> .

إذ يبقى للون عند الشاعر دلالات تتعدد بلا حدود ، متجاوزة مجرد روابط الذكريات . وأجد من الحق أن أذكر أنه قد ساعدنى كثيراً إحساسى بمعاناة التجربة الشعرية منذ عهدى بصياغة الكلمة الشعرية وإبداعها ، بما يصاحبها من معاناة وصدق ، مما جعل تصور مهمة الشاعر وعذابه معاً ماثلين أمام ناظرى وأنا أقرأ الألوان فى صورته . أو أرى الصور فى ألوانه ، فأجد فى ذلك - فوق المتعة الفنية - مفتاح فهم التجربة الشعرية لكثير مما استغلق فهمه بسبب التكثيف والرمز والإحالة .

والله أسأل أن يسدد خطانا ..

يوسف حسن نوفل

---

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل ، « الأسس الجمالية فى النقد العربى » ، دار الفكر العربى ١٩٥٥ ص ١٠٧ .







## الفصل الأول

### التلوين بين الفن والفكر

- ١ - لدى القدماء
- ٢ - لدى الفلاسفة العرب والمسلمين
- ٣ - لدى المحدثين
- ٤ - في الحياة العامة
- ٥ - هوامش







حين تحدث القدماء عن البصاوير ، والرسم ، والتفوييف ، والنقش ، والألوان لم يغب عن تصورهم سيطرة الجانب الحسى على غيره من الجوانب ، إذ ارتبط دور اللون فى الصورة الشعرية عند القدماء بالشكل والهيئة الحاضرة فى مجال وصف الأشياء ، وتجسيم المعنوى ، وبث الحياة فى الجوامد بطرق التشبيه والاستعارة والتمثيل فى شكل صورة بصرية ، وهذا ما نقف عليه - بإيجاز شديد - فى بحثهم عن (تخييلات) الشاعر ، و (تصاوير) الرسم ، أو<sup>(١)</sup> « التصويرات التى تروق السامعين وتروعههم ، والتخييلات التى تهز المدوحين وتحركهم » ، إذ أدرك عبد القادر الجرجاني أن ذلك يشبه أثر تصاوير الحذاق بالتخطيط والنقش والنحت ، وهذا تصوير يفرق بين شاعر وشاعر ، أحدهما أدرك سر صنعة كما حذق الرسم صنعة قد تهدى فى الأصباغ والنقش فى ثوبه بتخير وتدبر للمواقع والمقادير ، وكيفية المزج والترتيب بما لم يهتد إليه صاحبه . والأصل المشترك بين الرسام والشاعر هو المحاكاة<sup>(٢)</sup> بطريقة حسية تصل إلى التجسيد .

وهكذا أشار الجاحظ<sup>(٣)</sup> أيضاً إلى أن « الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » ، وعلى ذلك كان تصور موقف الشاعر الذى يشبه - عند ابن طباطبا<sup>(٤)</sup> - النسيج فى حذقه فى التفوييف والتوشية ، والنقاش فى أصباغه ونقشه ، وكذلك صنع ابن سنان الخفاجي<sup>(٥)</sup> فى حديثه عن تألف حروف الكلمة فى السمع كما تتألف الألوان فى مجرى البصر .

وهنا نجد لحاسة البصر التقدم على غيرها من الحواس ، بل نكاد نرى انفرادها دون غيرها من الحواس ، ودون غيرها مما هو وراء الحواس . وبذلك كانت الصورة - فى معظم حالاتها - حسية لدى القدماء<sup>(٦)</sup> .

على أن دلالة اللون لم تقتصر لدى النابهين من النقاد على الأثر الظاهرى بل تعدته إلى ما وراء ذلك من آثار نفسية تتجاوز سطح الألوان .

لقد أدرك عبد القادر الجرجاني<sup>(٧)</sup> : أن دلالة اللون ليست هى المقصودة لذاتها فى كلمة الليل من قول النابغة :



فإنك كالليل الذى هو مُذكرى وإن خلت أن المتأى عنك واسع

بل قصد القدرة على الوصول إلى كل مكان ، ولما كان ذلك غير مقتصر على الليل ، إذ يتساوى معه النهار فى إحاطة كل منهما بالكائنات ، تبين أن الأمر يختلف فى دلالة الليل والنهار ، لذا كان استعمال النهار مما يسر ويؤنس كقول الشاعر :

نعمة كالشمس لما طلعت - ثبت الإشراق فى كل بلد

واستعمال الليل لمناسبة حال النابغة ، لأنه هارب من بطش النعمان الذى يملك الوصول إليه فى كل مكان كما يصل الليل كل مكان نظير قول الرسول ﷺ : « ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل » ، أى كل من احتواه الليل ، أى أن الأمر كامن فيما يكره من التشبيه وما يحب ، ويتصل بأن كلام النابغة كان نهاراً ، فكأنه يدرك من الإيقاع الزمنى أن سرعة سيطرة النعمان عليه تتم عقب انتهاء نهاره هذا ، وحين يقدم الليل ، وفى هذا مراعاة للأثر النفسى يتعدى حسية اللون الأسود المفهوم من الليل إلى الفارق النفسى بين وحشة إدراك الليل ، وأنس إدراك النهار .

وقد يرشح لذلك - فى نظرنا - إلى جانب السياق العام والدلالة النفسية طريقة التعبير ، وإيثار التأكيد ، والجملة الاسمية ، واسم الفاعل ، من أدرك وإضافة اسم الفاعل بياء المتكلم إلى المعتذر الفرع ، ولفظ خلت مع إن للتقليل ، وذكر المتأى الذى هو أقصى غايات البعد ووصفه بالسعة ، كل ذلك ساعد على رهبة إحياء الليل التى تعدت اللون الحسى إلى ما يثيره هذا اللون مما هو وراء الحس من كل ما يتوقعه الذهن من متنافرات تؤلف بينها الصورة .

وقد تجاوز العلماء بحاسة الإبصار نطاقها الحسى ، فللروية أربع حالات ، واحدة منها « حسية بصرية » وثلاث تدخل فى مجال « البصيرة » أو الذهن ، وبذلك يكون مجال الرؤية محصوراً فى نطاقين : أحدهما حاضر يدرك بالحس البصرى ، والثانى غائب يدرك بالحدس العقلى والذهنى ، هكذا ذهب الأصفهاني فى (مفردات القرآن) - ص ٢٠٨ بقوله : « والرؤية : إدراك المرئى ، وذلك أضرب بحسب قوى النفس . الأول : بالحاسة وما يجرى مجراها ، نحو :

لَتَرَوُنَّ الْجَحِيمَ ، ثُمَّ لَتَرَوُنَّهَا عَيْنَ الْيَقِينِ ...



والثانى : بالوهم والتخيل نحو : أرى أن زيدًا منطلق ...

والثالث : بالتفكر ، نحو :

إِنِّى أَرَى مَا لَا تَرَوْنَ .

والرابع : بالعقل ، وعلى ذلك قوله :

مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى .

ويمكن مراجعة المعاجم للوقوف على أنواع النظر من : شطر ، وشصر ، وتجديج ، وإرشاق ، وإزلاق ، ولمح ، وزر ، وغير ذلك مما يطول حصره ، كما أن هذا التصوير وثيق الصلة بمادته الموروثة فى الحس المرئى فيما عرف العرب من رسوم وصور<sup>(٨)</sup> ، كما أنه وثيق الصلة بحديثهم عن التخيل والوهم والمبالغة والإغراق أو الغرابة والبعد ، وغير ذلك من قضايا بلاغية ، وهو أيضا أساس إعجابهم بشعراء اعتبروهم نابهين فى التشبيه أمثال : امرئ القيس فى الجاهلية ، وذى الرمة فى الإسلام .

ودلالة الألوان لا تفهم بمعزل عن فهم دلالة اللفظ على المعنى بالمطابقة ، أو بالتضمن ، أو بالاستتباع والالتزام كما يشرح أبو على ابن سينا فى (الإشارات والتنبيهات)<sup>(٩)</sup> :

« اللفظ يدل على المعنى . إما على سبيل المطابقة ، بأن يكون ذلك اللفظ موضوعًا لذلك المعنى وبإزائه : مثل دلالة « المثلث » على الشكل المحيط به ثلاثة أضلع .

وإما على سبيل التضمن بأن يكون المعنى جزءًا من المعنى الذى يطابقه اللفظ : مثل دلالة « المثلث » على « الشكل » فإنه يدل على « الشكل » لا على أنه اسم « الشكل » . بل على أنه اسم لمعنى جزؤه الشكل .

وإما على سبيل الاستتباع والالتزام ، بأن يكون اللفظ دالا بالمطابقة على معنى ، ويكون ذلك المعنى يلزمه معنى غيره كالرفيق الخارجى ، لا كالجزم منه ، بل هو مصاحب ملازم له ، مثل دلالة لفظ « السقف » على « الحائط » و « الإنسان » على « قابل صنعة الكتابة » .

وقد شرح نصير الدين الطوسى هذا النص<sup>(١٠)</sup> ، قائلا : « دلالة المطابقة وضعية صرفة ، ودالاتا التضمن والالتزام باشتراك العقل والوضع ، ويشترط فيهما أن لا يكون



الاسم دالا بالاشتراك على المعنى وعلى جزئه ، كالممكن على العام والخاص ، أو عليه وعلى لازمه ، كالشمس على الجرم والنور . بل يكون بانتقال عقلي عن أحدهما إلى الآخر . ويكون لنا بعد ذلك أن نقف للون على كنهه أى : صفة ( أبيض أو أسود ) ، وعلى قيمة أى درجة ( غامق أو غيره ) ، وعلى شدة أى : قوة ودرجة .

\* \* \*

وتناول دلالة الألوان فى هذه الدوائر تتيح للنص الشعرى جملة من الإيحاءات والرموز ، إذ تتعدى دلالة اللون نطاقها الوضعى المطابق إلى ما هو أعم حيث تتسع دائرة إيحاء اللون للتفسير والتأويل بتضمنها معانى وروى أعم من المعنى الوضعى .

وقد اعتبر الفلاسفة العرب المحسوسات من بين مقدمات المعرفة ومصادرها ، مع إيمانهم أن الحس يدرك الكلى لا الجزئى ، وبواسطته يدرك العقل قضايا المحسوسة أو المشاهدة ، كما أنه بواسطة الحس والقياس يدرك العقل المجربات<sup>(١١)</sup> .

وفى الوقوف على دلالة هذا المحسوس فى النص الأدبى ، لم يغفل القدماء<sup>(١٢)</sup> العرب مراعاة المقام فجعلوا « لكل مقام مقالا » ، ورأوا أن « لكل كلمة مع صاحبها مقاما » ، واهتموا بالسياق ، والدلالة ، ومنها : دلالة الاقتران ، ودلالة التركيب<sup>(١٣)</sup> ، ومنها : دلالة الاقتضاء أى فهم المختوف من سياق النص .

ودلالة الإشارة أى فهم ما سبق ذكره فى سياق النص .  
ودلالة المفهوم وهى ما فهم من اللفظ من غير محل النطق<sup>(١٤)</sup> .  
ومنها بحثهم فى دلالة المنطوق ، ودلالة المفهوم .

وتتنوع دلالة المنطوق إلى الدلالة الصريحة على المعنى ، وهى دلالة العبارة ، والدلالة غير الصريحة على لازم المعنى : اقتضاء وإيحاء ، أو إشارة ، أى غير مقصودة ومقصودة . وتنوع دلالة المفهوم إلى نوعين : مفهوم الموافقة حيث الفحوى ، ومفهوم المخالفة بسبب من الأسباب<sup>(١٥)</sup> .

وذلك كله من أجنحة قيام اللون بوظيفته فى الصورة الشعرية ، كما أنه وسيلة تفسير رموز الألوان ، ودلالاتها ، وأنماطها ، وصلة ذلك كله بالسياق كما سنرى .

ويتقدم فهم ابن حزم إزاء اللون ، فيتعدى نطاق المحسوس الحاضر إلى ما وراءه فى



الذهن فلا يرتبط اللون عند ابن حزم<sup>(١٦)</sup> بوظيفة الحس الخارجية فحسب . بل يتصل « بأجزاء النفوس النائية » ، حتى لنراه مبالغاً أيما مبالغة حين يرى أن المرأة في مضجعها حين تداوم مطالعة اللون الأسود يتسلل إلى باطنها متجاوزاً حسها فتلد الطفل الأسود ، وهى وزوجها أبيضان ! ، ذلك أنه معنى « بالمرئى الظاهر » و « المعقول الباطن » ، وهذا التطور هو أقصى ما يمكن أن نطمح إليه فى أثر اللون النفسى وتجاوزه سطح الحس إلى باطن الإدراك ، حتى ليتصور للون وبريقه جاذبية تجذب مهما . تحول النظر من خلف أو من قدام :

مَنْ كُنْتَ قَدَّامَهُ لَا يَتَشَى أَبَدًا      فَهَمَّ إِلَى نُورِكَ الصَّعْدَادُ يَعْشُونَا  
وَمَنْ تَكُنْ خَلْفَهُ فَالْنَفْسُ تَصْرِفُهُ      إِلَيْكَ طَوْعًا فَهَمَّ دَابًّا يَكْرُونَا

وهو ما يعنيه فى قوله فى موضع آخر يجعل فيه العين « باب النفس الشارع » ، حيث يتنقل المحبوب كالخرباء مع الشمس<sup>(١٧)</sup> :

فَلَيْسَ لِعَيْنِي عِنْدَ غَيْرِكَ مَوْقِفٌ      كَأَنَّكَ مَا يَحْكُونُ مِنْ حَجَرٍ الْبَهْتِ  
أَصْرَفُهَا حَيْثُ انْصَرَفَتْ وَكَيْفَمَا      تَقَلَّبَتْ كَالْمَنْعُوتِ فِي النُّحُورِ وَالنَّعْتِ

وسواء أوافقنا ابن حزم أم لا ، فإن ما يعنينا هو تجاوزه إطار الحس .

ولإيمانه بالنظرة الباطنية ، يبين لنا أن نظرة الاستحسان الجسدي ، و « استطراف البصر الذى لا يجاوز الألوان » هى الشهوة ، أما « الاتصال النفساني تشترك فيه الطبائع مع النفس » فهو العشق<sup>(١٨)</sup> ، ولهذا يصرح بعشقه شقراوات الشعر منذ أحب جارية شقراء فى صباه ، مما صرفه عن الشعر الأسود ، ومثله أبوه<sup>(١٩)</sup> ، يقول مفضلاً الشقرة ، ذاكرةً مجالات السواد :

يَعْيُونَهَا عِنْدِي بِشَقْرَةٍ شَعْرَهَا      يَعْيُونَ لَوْنَ النُّورِ وَالتَّبَرُّضِ ضِلَّةً  
وَهَلْ عَابَ لَوْنَ النُّرْجَسِ الْغَضَّاءُ      وَأَبْعَدُ خَلَقَ اللَّهُ مِنْ كُلِّ حَكْمَةٍ  
بِهِ وَصِفَتْ أَلْوَانُ أَهْلِ جَهَنَّمَ      وَمُنْذُ لَاحَتْ الرَايَاتُ سَوْدًا تَيَقَّنَتْ  
فَقُلْتُ لَهُمْ هَذَا الَّذِي زَانَهَا عِنْدِي      لِرَأْيِ جَهْلٍ فِي الْغَوَايَةِ مُمْتَدٍّ  
وَلَوْنَ النُّجُومِ الزَّاهِرَاتِ عَلَى الْبَعْدِ      مُفْضِلٌ جِرْمٍ فَاحِمِ اللَّوْنِ مُسَوَّدٍ  
وَلَيْسَتْ بِكَ مُشْكِلِ الْأَهْلِ مُخْتَدٍّ      نَفُوسُ الْوَرَى أَنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الرُّشْدِ



فهو يشرح الدلالات المنفرة للون الأسود : فى جهنم ، والحداد ، والضلال .

وإذا كان ابن حزم قد عرض نظريته فى الرؤية فى (الفصل فى الملل والأهواء والنحل) ، فإنه يبسط جانباً من نظريته تلك فى (طوق الحمامة)<sup>(٢٠)</sup> حيث يرى لإشارة العين بلحظها دلالات ومعانى عديدة من أمر ونهى وفرح وأسف ، والحواس « أبواب إلى القلب ، ومناقد نحو النفس ، والعين أبلغها وأصحها دلالة ، وأوعاها عملاً ، وهى رائد النفس الصادق ، ودليلها الهادى ، ومرآتها المجلوة ... تميز الصفات وتفهم المحسوسات » .

وهو حين يجعلها كالمرآة يضرب لنا مثلاً بالمرأتين المتقابلتين يرى فيهما الشخص ما وراءه وما أمامه معاً ، وذلك أن العين « نورية لا تدرك الألوان بسواها » .

وهو يقرن اللون الأحمر بخطابات المحبين وكأنها مصبوغة بصبغ اللك<sup>(٢١)</sup> - وهو صبغ أحمر - بل إن اسم كتابه يشى باللون ، يقول الدكتور الطاهر مكى فى كتابه (دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة)<sup>(٢٢)</sup> :

(فيما يرى غرسية غومث فإن كلمة « طوق » تعنى عقدًا ، ولكن أليس من الأفضل أننا بصدد ما يدغى فى الغرب منذ الإغريق « عنق Cuello الحمامة » وكان رمزاً لثروة لا تنفذ من الألوان) ؟ .

ويذكرنا ذلك بما ذهب إليه كثير من الفلاسفة المسلمين من تقسيم القوى الحيوانية المدركة إلى نوعين : قوى تدرك من ظاهر ، وهى الحواس الخمس الظاهرة ، وقد تسمى عند بعضهم « المشاعر » وقوى تدرك من داخل ، وهى الحواس الخمس الباطنة (الفارابى ، الثمرة المرضية ص ٧٢ ، ٧٣) ، وهذا « الحس الظاهر » أو « القوة الحاسة » هى التى تدرك المحسوسات الخمس المعروفة ، ومنها القوة الباهرة تحس الألوان والأشكال والأجسام ، ويرى « الكندى » أن الحس لا يدرك الصورة إلا وهى فى طبيعتها كما شرح فى كتابه (رسالة فى حدود الأشياء ، ضمن رسائل الكندى الفلسفية ١/١٦٧) ، ونظراً لأن الحس الظاهر غير قادر على أدنى قدر من تجريد الشيء عن مادته - إذ لا مخلص له إلى مجرد الصورة - فهو عاجز تماماً عن إدراك معنى ما فى الصورة المحسوسة ، إنما ذلك ما يحققه الحس الباطن الذى يدرك الصورة والمعنى معا (ابن سينا ، عيون الحكمة ، والنفس ، والنجاة ٤٢ ، ٣٥ ، ١٦٢ والفارابى ، نصوص الحكم ٧٤) .

وحددوا قوى النفس الباطنة بخمس قوى هي : الحس المشترك ، والصورة أو الخيال ،  
والتخيلة . والوهم ، والحافظة ، ومنهم من اقتصر على الأولين وأضاف لهما القوة العقلية  
كالكندي (رسالة في ماهية النوم والرؤيا ٢٩٤/١) .

ومنهم من جعل الصورة مراتب في وجودها في النفس الباطنة حيث تكون في الحس  
المشترك أول أمرها ، ثم في التخيلة ، ثم في الذكر لتصبح في القوة الناطقة أو الفكرية ،  
(ابن ماجة ، تدبير المتوحد ٥٨ ، ٨٠) .

وهكذا شغل اللون الفلاسفة وتساءلوا هل هو جسم أم لا . ؟ وقدم لنا ابن حزم  
الأندلسي<sup>(٢٣)</sup> مناقشة رأى هشام بن الحكم<sup>(٢٤)</sup> الذي يقرر أن كل ما في العالم هو جنس ،  
لذا رأى (الألوان) أجساما لأن الجسم إذا كان طويلا عريضا عميقا فمن حيثما وجدته  
وجدت اللون والحركة والطول والعرض والعمق للون أيضا .

يرى ابن حزم أن الأبعاد الثلاثة الطول والعرض والعمق ليست للون بل للجسم  
وحده ، ويرفض الآراء الثلاثة القائلة :

- بإثبات هذه الأبعاد الثلاثة للون وحده .
- أو إثباتها للون والجسم معا .
- أو أن يكون لكل واحد منهما أبعاد الآخر .

ذلك أنه يقرر وجود الجواهر والأجسام والأعراض ، وأن الجسم متفق على وجوده ،  
وما يلحقه هو الأعراض ، ويحسن هنا أن نورد نصا لرأيه بعد أن قمنا بإيجاز مقدمته  
وخاتمته وبعض فقراته يقول :

« لم نجد في العالم إلا قائما بنفسه حاملا ، أو قائما بغيره محمولا ، وشاغلا لمكان أو  
غير شاغل لمكان ، ووجدنا الجسم تتعاقب عليه الألوان . والجسم قائما بعينه ، فبينما نراه  
أبيض ، صار أخضر . ثم صار أحمر ، كالذي نشاهده من الثمار ، فعلمنا يقينا أن الذي  
عدم غير الذي وجد ، وعلمنا يقينا أنه غير الجسم الحامل له . لأنه لو كان إياه لعدم الجسم  
بعدم لونه الأول ، فدل بقاؤه بعده على أنه غيره بلا محالة ، إذ لا يكون الشيء معدوما  
موجودا في وقت واحد في حالة واحدة لأنه محال ، فصح أن ها هنا شيئا غير الجسم » .

ويشير إلى عرضية اللون ، مفرقا بين الحامل والمحمول فسمى الحامل القائم بنفسه  
جسما ، والمحمول القائم بغيره عرضا « لأنه عرض في الجسم ، أي حل فيه وحدث » .



ويفند كلام هشام بن الحكم مثبتاً أن الطول والعرض والعمق للجسم لا للون ،  
يقول :

« إذ لو كان للون طول وعرض وعمق غير طول الجسم وعرضه وعمقه لاحتاج إلى مكان غير مكان الجسم على مقداره ، ومن المحال أن يكون شيئان طول كل واحد منهما مقدار ما ، وعرضه مقدار ما ، يسعان معا في مكان مساحته مساحة أحدهما . وهذا ما لا سبيل إليه في معقول » .

ثم يقول :

« فإن قال : إن الأبعاد المذكورة إنما هي الملون سقط قوله ، فإننا نجد جسما طويلا عريضا عميقا لا لون له ، وهو الهواء ساكنه ومتحركه ، فصح أن هذه الأبعاد إنما للجسم لا للونه » .

ثم يعلل لرفض القول الذى ينسب الأبعاد المذكورة للون خاصة بأن ذلك يعرى منها الجسم الحامل للون ، ويجعله بلا أبعاد وهذا مستحيل .

كما يرفض قسمة الأبعاد الثلاثة بين اللون قائلًا : « لأنه لو كان كذلك لكان الهواء ناقص الطول والعرض والعمق فى كل جزء من أجزائه على مقدار جرم ذلك الجزء من الملونات ، وهذا محال ، إذ لو ملأت زقا من ريح ، ثم ملأته من شىء ملون لكانت مساحة ما فيه من الهواء كمساحة ما صار فيه من اللون ولا مزيد بضرورة العقل » .  
وهكذا ينفى الطول والعرض والعمق عن اللون .

على أن حديثه هذا لا ينفصل عن تناوله « الكمون<sup>(٢٥)</sup> فى الأشياء » كالماء فيما يعتصر ،  
والزيت فى الزيتون ، وإثبات أن الحركة ليست جسما<sup>(٢٦)</sup> ، وقوله : « لأننا لا نرى إلا اللون ،  
والحركة ليست ذات لون » وفى ذلك ما يجعل اللون - فى نظرنا - فى منزلة بين  
الحركة والجسم لأنه يميز الجسم من الحركة ، إذ يقبله الجسم ولا تقبله الحركة حسب  
منطوق كلامه .

وللون منزلته فى عالم الأحلام قديما وحديثا بما يرمز إليه من دلالة .

ومما يذكره ابن سيرين فى كتابه (تفسير الأحلام) أن قد فسر الإمام جعفر الصادق  
الرويا لمن جاءه وقال له : رأيت كأن الشمس طالعة على جندى - قال :

« تنال أمرا عظيما وشرقا جسيما من قبل الملك ، ودنيا شاملة مع ذلك الشرف » .

وجاءه رجل فقال : رأيت الشمس طالعة على قدمي دون سائر جسدي فقال له :  
« تنال في معيشك من البر والتمر ونبات الأرض مما يطأ قدمك وتنتفع به ، وتكون مقرباً  
من جهة الملك » .

وجاء آخر قائلاً : رأيت كأنى عانقت القمر ، فقال له : أعزب أنت ؟ قال نعم .  
قال تتزوج بامرأة أحسن أهل زمانها ، ثم عاد الرجل بعد ذلك مخبراً إياه أنه تزوج بامرأة  
لم يكن بأحسن منها ، وأنه رأى البارحة كأنه يحمل القمر فبشره بولد أحسن أهل زمانه .  
ورأى ابن سيرين أن الشمس هي الملك أو أحد الأيوين وربما استأنس لها وللقمر  
بالآية الكريمة في سورة يوسف عليه السلام : ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ ﴿ ١٠٠ 〉 الْآيَةَ 〉 ،  
إِذْ رَأَى أَبَوَيْهِ فِي الشَّمْسِ وَالْقَمَرِ ، وَإِخْوَتَهُ فِي الْكَوَاكِبِ .

ورأى ابن سيرين أن البرق للمسافر خوف وللمقيم طمع لقوله تعالى :

﴿ هُوَ الَّذِي يَرِيكُمْ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا ﴾

كما رأى أن الرياح إذا كانت سوداء مظلمة فهي هم وغم لقوله تعالى : ﴿ وَعَادَ إِذْ  
أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ ﴾

ورأى في الباب السابع عشر أن البقرة السوداء سنة مخصبة ، وإذا اجتمعت بقرات  
سود كانت سنين مخصبة بقدر سمنها .

ورأى في الباب الثامن أنه من رأى نهرًا من خمر فإن كان في روضة خضرة مجهولة  
فإنه ينال دخول الجنة إذا شرب منه (٢٧) .

ويجمع المهتمون بدراسة الأحلام من المسلمين أن تعبيرها يقتضي معرفة المناسبات  
بين الصور ومعانيها ، ومعرفة مراتب النفوس التي تظهر الصور في خيالهم ، ولهذا يختلف  
التأويل في الحادثة الواحدة بين رجلين وبين زمنين ، وقد يحمل الرمز الواحد معاني متعددة  
تختلف باختلاف الأمم والأفراد وحالات الفرد الواحد ، وإن كان هناك قدر مشترك بين  
الناس جميعاً في كل زمان ومكان .

وقد أورد ابن خلدون جداول تضم أسماء ما يظهر في الأحلام ومعانيها ، كما اهتم  
قدماء المصريين (٢٨) بذلك ، وجعلوا للأحلام حاسة سماوية باطنة أطلقوا عليها (حاسة  
الرؤيا أو الشفافية النفسية) ، وصنعوا جداول للرموز ومرموزاتها يهمنها منها ما يتصل  
باللون ، فالجلوس في ضوء القمر : خير ، وارتداء رداء أبيض : خير ، وشفاء من مرض



عضال ، وارتداء رداء متسخ : سوء أو مرض ، والسنبال المزهرة : خير ، والكلب إذا كان لونه أسود فهو صديق نحترس منه ، وإذا كان لونه أبيض فهو الصديق الوفي ، وروية سمكة حمراء تمثل أخباراً سارة في الحب .

واهتمت البرديات الفرعونية بدلالة اللون في الأحلام :

فزرقة السماء : أمل وصفاء وفرج قريب .

واصفار السماء : غيرة وحسد من الأعداء .

وحمرة السماء : توقع للمصائب والأخبار السيئة .

وذهبية لونها عند الشروق : سمو ونعم وفيرة .

وللألوان لغتها التي تكمل لغة الأحلام وتفسرها ، وتفسر بردية « بتاح حتب » دلالة الألوان ومعانيها : فاللون الأسود : غدر ، والبياض طهارة وصديق ونور إلهي ، والإصفرار : حسد وحقد ، وشر من شرور العين ، واللون البني : خداع ومكر ، والأخضرار القاتم : شر وخيانة ، والأخضرار الزاهي : خير وخصوبة ، واللون الذهبي : حكمة وسمو ، واللون الفضي : تردد وفقدان للثقة في النفس ، واللون الأزرق : وفاق وثقة ، والسموي : صفاء وأمل ، والأحمر : عنف وشهوة وخطيئة ، والقرمزي : شجاعة وثقة بالنفس ، والبنفسجي شفافية ، وإيمان ، والأحمر (الباهت) : خوف وتردد وشك ، وقد أوردت البردية تفسيراً مطولاً عن علاقة اللون بشخص الحالم ولون أعضائه وملبسه من ناحية وما يضمه من ناحية أخرى ، كذلك اللون المحيط بالحلم من أرض وسماء وأشجار وأسقف وحوائط ، ودلالة الأزرق على الحمقى ، ونحو ذلك .

وفي العصر الحديث وضع سيجموند فرويد<sup>(٢٩)</sup> Freud بياناً لرموز بعض الأحلام لم تتحقق الدقة لبعضها ، وتطورت النظرة للأحلام من بعده وتعددت مجالاتها ، وكان للألوان دلالاتها ورموزها ، وصلتها بظاهرة (الطرح الروحي) أو الخروج من الجسد المادي خروجاً واعياً أو غير واع ، كما كان للأحلام صلتها بمصادرهما من منبهات محيطية بالإنسان ، أو أخرى صادرة من جسمه ، أو خزانة أفكاره ومكنون ذاكرته ، وذلك كله أساس من أسس تفسير رموز الألوان ودلالاتها في الأحلام وفي الأدب منذ اهتم الرمزيون بالأحلام تنمية لجهود الرومانسيين من قبلهم ، ومن ذلك أمثلة للألوان في الأحلام يذكرها فرويد في تفسير الأحلام ص ٢٤٦ ، ٣١٤ ، ٥٣٨ .

ومنزلة اللون فى الصورة الحديثة تفوق المنزلة السابقة فى الصورة القديمة ، ذلك أنها تعدت نطاق الحس لدى القدماء إلى الذهن ، حيث النمط الذهنى cerebral أو الميتافيزيقى Metaphysical للصورة .

أى انتقلت من الحاضر إلى الغائب بإنشاء صور ذهنية تشيد فيها عالما ذا عناصر متباعدة متنافرة وتجمع بينها بطريقة تفوق تلك البساطة المتمثلة فى المحسوس الدانى إلى ما هو أبعد منه ، وهو الغائب القصى ، وبذلك تبلغ الصورة لدى الشاعر مستوى من التكثيف والتعقيد يجعلها - فى كثير من الأحيان - أمراً مستعصيا على الفهم والاستيعاب أول الأمر ، ثم ما تلبث أن تقدم من داخلها إضاءات منبثقة من جماع الصلات الداخلية بين الرمز ومرموزه . والإيحاءات ، والإشارات ، والألفاظ ، والأصوات والإيقاع ، وتساعد هذه الإضاءات فى فهم الرمز محققة متعة فنية لقارئ الصورة وممثلها .

وإذا جاز لنا أن نقول - مع القائلين - إن أبرز خصائص الشعر الحديث : الإيماء والتعبير بالصورة والهمس بالكلمات ، واستيحاء الأسطورة وتجنب التقريرية ، وتفاعل الشعور والعقل ، واستبطان التجربة والحياة فيها جاز لنا أن نبني على ذلك اختلاف الشعراء فى طريقة صياغتهم للصورة وبنائهم لها ، فمنهم من تكون الصورة لديه جزئية موجزة سريعة قصيرة المدى كما نرى لدى نزار قباني ، ومنهم من تكون الصورة لديه ممتدة باسقة ذات أفنان وظلال وأزاهير ، مرتبطة أشد الارتباط بشقيقاتها فى العمل الفنى ، ويجوز لنا أن نبني على ما تقدم أيضا أن الصورة لا تتلاءم مع التقريرية والمباشرة ، ذلك أن العمل الأدبى ذو مستويات متعددة وطبقات متراكمة مما يتيح للصورة قدراً كبيراً من عطاء النفس ، وهكذا نجد لامتداد الصورة ، وتفرعها ، واستبطانها النفسى نماذج لدى صلاح عبد الصبور كما سنرى .

والهادى فى ذلك كله هو السياق العام للنص ، وتلمس الشعور السائد فيه تجنباً للتفكك من ناحية ، ووقفاً على المبنى الباطنى للصورة فى صلته بالشعر والشاعر من ناحية ثانية ، وصلته بالمتلقى من ناحية ثالثة .



وفى مجال وظيفة اللون فى الصورة قد نقف على محاولات حديثة لدى بعض النقاد  
إزاء بيت أو أبيات مفردة .

ومن النقاد المحدثين الذين تناولوا دلالة اللون فى الصورة الشعرية الدكتور عز الدين  
إسماعيل فى مقاله (حركة المعنى فى شعر المتنبى<sup>(٣٠)</sup>) فى تعليقه على رأى الثعالبي -  
صاحب يتيمة الدهر - إزاء التضاد أو التقابل بين السواد والبياض ، والزيارة والانشاء  
والانصراف ، والليل والصبح فى قول المتنبى :

أزورهم وسواد الليل يشفع بى      وأثنى وبياض الصبح يُغرى بى

إذ رأى الناقد الحديث فى منهج الأقدمين البلاغى الارتكاز على مجموعة من القواعد  
الشكلية ، إذ وجدوا التفرد لدى المتنبى فى الشيء المعروف ، وانصرفوا عن دراسة العمل  
من داخله إلى الاهتمام بالتطابق التام بين الشطرين . ووقف الناقد الحديث على تجسيم  
سواد الليل لمرحلة الشباب ، وبياض الصبح لمرحلة الشيخوخة ، أى أن السواد والبياض  
هنا هما للشعر ، وقد جاوز المتنبى هذه الدلالة مرتين : مرة حين انتقل من سواد الشعر  
وبياضه إلى الشباب والشيخوخة ، ثم مرة أخرى ، وهى الأهم عندنا ، انتقل من كل  
منهما إلى القوة والضعف ، ومع القوة مغامرة وشجاعة ومع الضعف تخاذل وانطواء  
ومهانة .

وفارق ما بين منهج ناقدنا التراثى وناقدنا العصرى - فيما نحسب - يكمن فى  
الاقتصار على الدلالة المعجبة والقاعدة البلاغية ، أو تجاوز هذين الإطارين فى استكناه  
النص ، والوقوف على دلالات لونه إلى ما هو أرحب من دلالات ، ورموز ، وإيماء ،  
واستدعاء ، وتداع ، مما يكمن فى قدرة الألفاظ مع غيرها . أو فى حركة المعنى عند  
المتنبى ومنهجه فى الوقوف « على طبيعة العملية التى تتم فى داخل نفس الشخص حين  
يصطنع طبعاً مضاداً لطبعه » ، وفى كون المتنبى « يقتنص المعنى بوضعه نتيجة لعدد من  
الفعاليات المتعارضة والمتصارعة ، ويصير به متغلغلاً فى نسيج الحياة وممثلاً لبعض قوانينها ،  
فى حين يراه زميله مجرد تركيبة تصويرية ، أو بالأحرى « صورية » لها إقناع المنطق » .

وخاض كمال أبو ديب التجربة فى صفحات من كتابه (جدلية الخفاء والتجلي)<sup>(٣١)</sup> ،  
مولياً عنايته إلى الأبعاد النفسية ، والسياق ، وعلاقة الصورة بالفنان والمتلقى تحقيقاً للفعل  
المضىء الكاشف ، عبر تناوله لأبيات نرى فيها إحياء اللون :

وأرى الثريا فى السماء كأنها  
كأنه والخال فى خده  
فإنك كالليل الذى هو مدركى  
لأب مات أخضرًا كالسحابة  
وعلى وجهه شعاع  
تخضرفيه لحيّة، فخذ، وأمعاء تطول

وفى ذلك تتعدى رؤية اللون شكله الحسى الظاهر إلى عطاء مدرستى الرمزية Symbolism  
والصورية Imagism والبحث عن مستويين من الفاعلية هما : المستوى النفسى ، والمستوى  
الدلالى ، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية ، وما بينهما من الاتساق والانسجام ،  
والشعور المتخلل والمسيطر ، لنقف على فوارق الحمرة فى الوردة والكرز واللحم وغيرها  
على نحو صنيع « ادفيك كونراد Konrad فى بحثها عن العلاقات .

ولا مفر من الاعتراف بأهمية التمازج الحسى إزاء التصوير والتصور ؛ إذ تضم الصورة  
— إلى جانب الرؤية — قيمًا لمسية كلمس العاج أو المرمر أو الفراء تمتزج بالرؤية البصرية ،  
كما تمتزج قيمة رؤية الحس السمعى للموسيقى بإحساسات قد لا تنتمى للمجال السمعى  
من رؤية وحركة . ويتجسد ذلك فى موسيقى الشعر وإيجاءاتها ، إذ يقوم الخيال بمهمته  
الفنية فتتعدى أمور الحس نطاق المسموعات والمرثيات ، وإذا كان كل إنسان قادرًا على  
أن يحس بحواسه المتعددة ، فليس كل إنسان شاعرًا ، أى أن الأمر لا يقتصر على استعمال  
الحاسة فحسب ، فاللون بين أيدى الصناع والباعة والشاريين والآكلين واللابسين وغيرهم ،  
كما أنه أمام الشاعر ، وشتان بين الرؤية فى الحالتين .

لقد ضربوا لنا<sup>(٣٢)</sup> مثالًا بالفنان الذى يقدم لوحته التى تضم ألوانًا معينة نشاهدها  
بأعيننا ، فهل هذا هو كل ما فعله فى رسم الصورة ؟ وأجابوا بالنفى ، إذ كانت الألوان  
فى تجربته الفنية غيرها على (الخيش) ، بفعل الخيال الفعال ، وهكذا تبدو الألوان —  
أيضًا — لمتلقى اللوحة ، إنه الخيال والفن الذى يجعل الألوان تتراءى لنا وهى تنبعث إلى  
الوجود ، وحديثهم عن عجز الشخص المصاب بعمى الألوان قد ينقلنا إلى الحديث عن  
فاقدى البصر ، ومادنا قد سلمنا أن اللون فى الفن يخلق على أجنحة الخيال الفعال أدركنا



أن رؤية بشار بن برد للون قد تكون أعمق من رؤية أقوى المبصرين إبصاراً ، إذ ستكون رؤية بشار ، وأبى العلاء المعرى ، وطه حسين رؤية اسطاطيقية لأنها ليست سطحية .

وهكذا يمكن تخيل إيقاع الشعر المسموع بقدر تخيل اللون المرئي ، ويكون الإحساس Senses اسماً جامعاً لأفعال الرؤية والسمع ، ويضربون<sup>(٣٣)</sup> مثلاً لذلك بطفل يفرع لرؤية ستارة قرمزية وهى تبرى فى ضوء الشمس ، ففى التجربة مزج بين عنصرى اللون الأحمر المحسوس والخوف الانفعالى معا ، وفى ذلك احتفال بالشحنة الانفعالية للإحساس باللون مهما سبق المحسوس اللون ، حتى ليفرقون بين النظر والرؤية والإنصات والسمع إذ تكون الرؤية والسمع نوعين من الإحساس ، والنظر والإنصات نوعين مناظرين من الانتباه ، أى أن هناك إحساساً وانتباهاً<sup>(٣٤)</sup> ، ولهذا كان الوجدان والشعور منبع الصورة ومن سماتها مع سمات أخرى مثل التنامى ، والتركيب ، ومعانقة الرمز ، واستخدام الأسطورة لا الضمور والجزئية .

وتولد الصورة علاقات لغوية فى الكلمات . بل فى الكلمة فى ذاتها ، والكلمة فى علاقاتها بغيرها بما يتيح الاستخدام المجازى من دلالات متنوعة فى علاقات خصبة بين الدال والمدلول ، وهكذا توجد الصورة الشعرية Imagery التى هى جوهر اللغة الشعرية .

والتعبير بالصورة يفوق درجات التعبير باللغة العامة النمطية كما أن التعبير بالصورة لا يخضع للمنطق نفسه الذى تخضع له اللغة التقريرية ، ولهذا تصبح الصورة الشعرية ذات منزلة متفردة ، وذات رؤية جمالية من نوع خاص تراعى المفردات فى علاقاتها ، والمفردات فى امتداداتها الدالية .

وفارق ما بين التعبير التقريرى المباشر ، والتعبير بالصورة يتمثل فى تجاوز الشاعر إطار الدلالة المعجمية ، وفى استعائته بالرمز ، واتكائه على الإيقاع والتشكيل الصوتى . على أن خصوبة الرمز فى الصورة تكمن فى تحقيق نوع من التفاعل فى السياق العام به تتجدد علاقات المعنى ، وتتوالد ، وبه يتحرك المعنى بقدرة الإيحاء الذى يعوض النقص فى الدلالة المعجمية .

ولقانون ترابط المعانى أو تداعيتها أثره فى إحداث علاقة بين مدركين لاقتراحهما فى الذهن لا لسبب منطقية الحياة . بل ربما لأسباب أخرى ، ويستند ذلك إلى مصدرين :

مصدر يعود للمبدع وتداعى المعانى فى ذهنه حال الإبداع ، وما يتراءى له من علاقات مرتبطة بهذا اللون ارتباطا قد لا يتفق - بالضرورة - مع معناه الحرفى فى المعاجم أو العرف . بل قد يعود إلى ذكريات الطفولة أو الصبا أو الشيخوخة بالنسبة لهذا اللون .

أما المصدر الثانى المتصل بتداعى المعانى فيعود للمتلقى ، وبخاصة من يقرأ القصيدة قراءة من يسمى المبدع الثانى لها ، إذ يضاف للتجربة الشعرية هنا - فى تفسير دلالة اللون - مزيج هائل من المعلوم وغير المعلوم من تجارب المتلقى ، وخبراته ، وثقافته ، والاتحاد الفنى أو التقمص الوجدانى Empathy حيث تكاد تفنى شخصية المتلقى فى النص وموضوعه ، هذا إلى ما هنالك من صور شتى ، وأصوات ، وآثار نفسية ، وإيقاع ، وروى ، ومهارة شاعرية للشاعر المبدع وخياله الخالق للروابط والعلاقات متعددا التوهم ومجتازاً مرحلتى الخيال الأولى فالثانوية .

والحق أن الشاعر - باستخدامه الرمز<sup>(٣٥)</sup> - Symbol - يتجه للتجريد ، وبنسجه الصورة Image يتجه للتجسيد إذ يكون موقفه إزاء غموض العالم النفسى وتعقيد موقف من يعتمد على نوع من الحدس والإيحاء حلا لمشكلة ضيق الثروة اللغوية ، وإيماننا بإدراك الروح ما يعجز عنه العقل .

ونضرب لذلك مثلاً باللون فى حياة الشاعر ، فقد يثير لديه طائفة من الذكريات مما يجعله مسوقاً إلى ابتكار رمز موائم لدلالات تلك الذكريات المستمدة من اللون الذى قد يستمد من الطبيعة من حوله رابطاً إياه بحالته النفسية ، وبذلك يتجاوز الشاعر الواقع المتمثل فى الطبيعة إلى نوع من التجريد فى رؤيته الشعرية الرمزية ، وهو بذلك يكشف الواقع ، وبذلك يؤدى إيحاء اللون دوراً يفوق دلالة الوضعية ، لأن اللون صار عضواً حياً فى وحدة النص لا سيما إذا اجتمع مع اللون صوت وحركة ، إذ لا يتحقق للرمز فائدة فى مفردات معزولة . بل فى شكل متآزر تتجمع فيه الرموز الجزئية فى شكل كلى ، لهذا نجد الرمز داخل الصورة موحياً بشيء ما ، ويكون تفسير اللون فائقاً معناه المعجمى ، ومضيفاً إليه مجاورته غيره من الدلالات ، وتفاعله مع السياق العام للنص ، وارتباطه نفسياً بقائله ، وهو الشاعر ، ومتلقيه ، وهو القارئ ، ثم امتزاجه عضوياً بالتجربة العامة فى القصيدة بوجه عام ، والصورة بوجه خاص ، وهكذا يمكن أن ترى فى كل لون دوائر من المعانى تأخذ فى الامتداد الرأسى فى شكل هرمى ، حيث يتحرك المعنى



متبعًا نحو القاعدة بادئًا من المطابقة الوضعية ، إلى التضمن ، ثم إلى الاستتباع والالتزام - كما عبر ابن سينا - حيث لا يقتصر الأمر على اشتراك الوضع مع العقل فحسب . بل ينضم إليهما أمور أكثر تعقيدًا مثل : الوجدان الجماعى ، والموروث الشعبى والفولكلورى ، والأسطورى ، ثم التطور الحضارى عبر العصور حتى عصر النص ، ثم الاختلاف حسب نفسية القائل والقارئ معًا ، على نحو وسع مجالات السيمائية اللغوية . ويكون تفسير لون مثل اللون الأسود - مثلاً - عبر هذه الدلالات الأفقية المختلفة عبر : الصور ، بهذا التعمق الرأسى ، مولدًا لصور شتى من الدلالات الأفقية المختلفة عبر : الصور ، والبيئات ، والعادات ، والاعتقادات مكونة أفقًا زمنيًا ، وأفقًا مكانيًا ، ولكى نوضح مقصودنا من ذلك ننظر فى دلالة هذا اللون المتباينة تبعًا لتباين الزمان والمكان فهو عند الفراعنة غدر ، والريح السوداء عند مفسرى الأحلام من المسلمين : هم وغم ، وعلى العكس تكون البقرة السوداء : سنة مخصبة ، بينما يكون السواد فى مواجهة البياض : رمز الشباب والشيخوخة ، ويكون سواد الأرض : خصوبتها ، وبياضها جذبها عند العرب ، ويكون اللون الأسود مستهجنًا عند ابن حزم ، لكنه مع عيون المها مستحب مستطاب ، ومع الحمرة تكون كتمته مستحبة للخمر والفرس ، وهو للشعر والعينين مستلمح ، ومع الأسود يأتى الأسمر ، والسمراء : الحنطة ، والأسمران : الماء والبر ، أو الماء والريح .

ويكون اللون الأسود المستوحى من الليل ذا إشعاع معنوى ونفسى فى قول النابغة :  
فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

على نحو ما تناوله عبد القاهر الجرجانى كما سلفت إشارتنا .

ولا يفوتنا التنويه بأن دلالة اللون تتغير تبعًا للسياق والأثر النفسى ، والتغير والتحول ، ونقصد بالتغير والتحول ما يتصل بمراحل حياة اللون ، إذ بتغير اللون ويتحول تبعًا لتغير أمور وثيقة الاتصال به مثل :

- تغير اللون مع أوقات النهار من صبح وليل ، وشروق وغروب ، وأصيل وغسق وشفق وفجر ... إلخ .

- وتغير اللون مع النبات خضرة وأصفرارًا تبعًا للدرجة بقاء الاخضرار (الكلوروفل) لما يعترى ورقة الشجر وغصنها قبل سقوطها وبعده ، إذ نجد اللون الأخضر ، والأخضر

المزرق يتحلل في الخريف ويظل بالنبات الذابل ما تبقى من اللونين : الأصفر والبرتقالي ، بل ما يغلب منهما ، لهذا نجد أشجاراً دائمة الخضرة ، وأخرى تفضية تتساقط أوراقها ومن ثم يتغير لونها ؛ وحيث لا يعنى مجرد ذكر الوردة أو الورقة أو الغصن أو الشجرة في النص استدعاء لونها الأصلي دون ربط ذلك بالسياق لمعرفة الفصول ، والصبغة العامة ، والدلالة النفسية .

— كذلك تغير اللون بتغير البشرة سمرة وبياضا ... إلخ ، وشحوبا واصفرارا ، وحية وموتا .

ودراسة موقع اللون في الجملة يربط بين اللفظ وموقعه في السياق ، انطلاقا من علم الأصوات اللغوي Phonetics إلى علم الصرف Morphology إلى علم النحو Grammer ، إلى دلالة اللفظ المعجمية ، ثم ما جد بفعل تحرك الكلمة ونموها في مجال الدلالة الاجتماعية لإدراك العلاقة بين اللفظ أو الرمز من ناحية ، والمعنى أو المدلول من ناحية ثانية ، وما يثار من انفعال من ناحية ثالثة .

ويساعد على فهم دلالة اللون نظرية السياق كما حددها فيرث Firth ، وبذلك لا نفهم رمز اللون منفصلا عن السياق التام في جانبين : داخل الحدث اللغوي حيث الصوت والقاعدة والدلالة المعجمية وهو السياق اللغوي .

ثم خارج اللغة حيث الوسط الاجتماعي بما في ذلك سياق الحال المتصلة بالمتكلم والمخاطب والظروف المحيطة والبيئة وهذا هو السياق الاجتماعي .

أى أن الجانب الأول وهو الجانب اللغوي يقدم لنا المعنى الحرفي ، فارغا من محتواه الاجتماعي والثقافي منعزلا عن القرائن المساعدة والمقام أو سياق الحال ، لذا لا بد من الربط بين المقال والمقام ، وبذلك نقف على دلالة اللون النفسية والعاطفية والمعنوية ، من حزن أو فرح ، من تفاؤل أو تشاؤم ؛ إذ لا يقتصر السياق على الجملة فحسب بل يتعداها للنص كله<sup>(٣٦)</sup> .

ويفيد المعنى من كل ذلك وما سماه العرب « العرفية » وما سماه جوزيف فندريس في كتابه (اللغة) ظاهرة التأقلم Polysemie .

وهكذا يدرك الشاعر الصورة الشعرية باللون — جزءا من الحواس — إدراكا قد يخالف



ما يراه العقلانيون من أن هناك ضوءًا هاديًا قد منحه الله للبشر لكى يدركوا طبيعة الوجود دون الاعتماد على الحواس الخمس التى غالبا ما تدرك الأشياء بطريقة ناقصة غير موضوعية .

#### ٤

وإذا كان لنا أن نضيف حديثا فى نهاية هذا الفصل يتصل بالفنون الأخرى ، والحياة العامة فلنا أن ندرك أثر اللون فى الفنون الأخرى كالفنون التشكيلية ، وفيما يصاحب عروض الفنون الموسيقية من ألوان ، وفى الحياة العامة ، وإن اعتبر هذا الحديث خارج نطاق الحديث الأدبى ، لكن أهميته ترجع إلى كون اللون لغة مستعملة فى حياتنا العامة الآن وله دلالة إشارية ، إلى الحد الذى جعل قبيلة مثل قبيلة Navajo تصنف الألوان ودلالاتها .

بل إن فى الحديث عن اللون - من جانب العلميين<sup>(٣٧)</sup> - ما ينير طريق الصورة الفنية اللونية ، بعد حديثهم عن حاسة الإبصار ودور الأشعة الضوئية ، وصلة ذلك بنظرية (ينج وهلمولتز) فى افتراض ثلاثة أحاسيس لونية أساسية هى : الأحمر والأخضر والبنفسجى ، وتستقبل العين - التى تشبه فى هذه الحالة جهاز الاستقبال اللاسلكى - الأشعة اللونية لهذه الألوان الأساسية التى تختلف اهتزازات أشعتها فى الثانية الواحدة بين أربعة ملايين مليون اهتزازة مع اللون الأحمر ، وخمسة ملايين مليون بالنسبة للأخضر ، وحيث ينشأ تيار عصبى فى المخ يعطينا إحساسا باللون ، وبهذه الطريقة نرى عددًا ضخما من الألوان بالمزج والتركيب ، وما ضوء الشمس العادى إلا مزيجا من ألوان الطيف مزجت فكونت اللون الأبيض ، حتى ليتمكن القول إنه لا توجد حدود فاصلة بين انتهاء لون وبداية آخر حين ننظر لتدرج الألوان .

ومن الطريف أن الثلج قد يخرج عن لونه المألوف فيصير أحمر دمويا وقد كتب « دارون » أنه رأى ذلك سنة ١٨٣٥ حين كانت أقدام البغال قد خضبت بلون أحمر ، إذ اختلط الثلج بفطريات حمراء تتكاثر كرياتها فى منطقة القطب الشمالى فحولت الثلج من البياض إلى الاحمرار ، وفى ذلك تقف أمام استنتاجين : أن ما يصل عن طريق الإبصار يفوق ما يقع بطريقة أخرى ، وأن ما تمدنا به العين يفوق ما تمدنا به أى حاسة أخرى ، ثم إن الأديب لا يقتصر على الرؤية البصرية ، فهناك الأدباء المكفوفون ورؤيتهم للون

رؤية قد تفوق رؤية المبصرين ، ويكفيها مثلاً ذكر : أبي العلاء المعرى<sup>(٣٨)</sup> ، والدكتور طه حسين ، وأمثالهما .

ولالألوان دلالتها عند الشعوب نرجو ألا يخرجنا ذكرها إلى شطط أو استطراد ، فقد أحب العرب اللون الأسمر ، وعدوا اللون الأسود للحزن ، والظلام والظلم واليأس ، ووصفوا به اليوم الشديد والقلب والوجه والحظ والدنيا ، وأحبوا اللون الأبيض ، وإن اعتبره غيرهم رمزاً للحزن . ، ولم يغب هذا عن صور الشاعر قديماً وحديثاً .

ولالألوان مصادرها أمام عيني الشاعر حيث الطبيعة بسمائها وبحارها وصخورها ورمالها ونباتاتها وطيورها ، ونجومها وكواكبها شروقا وغروباً ، مما جعل للون منزلة في التعبير الشعري .

ومن قديم اتخذت الأمم أعلاماً ملونة تدل عليها أو على جماعات أو فرق منها حتى الآن ، كما يتخذ كل قطاع من قطاعات الجيش لونا مميزاً في ملبسه ، واللون الأخضر أكثر الألوان شيوعاً في الدول العربية .

كما صار اللون ذا دلالة في الورود ، وملابس العروسين ، وإشارات تنظيم المرور ، والمواصلات ، ووصف الابتسامة أو الوباء ، وفي العروض المسرحية والسينمائية . بل هناك تسميات : السوق السوداء ، والذهب الأسود ، والسلاح الأبيض ، والقارة السوداء ، ووصف بعض البحار أو الأنهار أو الجبال أو المدن أو البيوت باللون في التعبيرات المستحدثة .

ومن أعرق التسميات : الحجر الأسود ، وهناك أماكن في العالم لا تغيب عنها الشمس إلا ساعات قليلة فتسمى لياليها : الليالي البيضاء ... وقديم إيفالد Ewald بحثاً عن طبيعة اللون الأصفر ، ويرى لادفرانكلين LaddFranklin ارتباط اللونين الأصفر والأحمر ارتباطاً طبيعياً يدرك أحدها بسبب الآخر<sup>(٣٩)</sup> . بذلك نكون قد مهدنا طريقنا للألوان بين الفن والفكر نعتذر عما فيه من إطالة قد يبدو بعضها غريباً عن التجربة الشعرية ، لكنه يكون على مقربة منها باعتبار اللغة وعاء التجربة الشعرية ، والصورة الشعرية ، من هنا أجزنا لأنفسنا في آخر هذا الفصل نوعاً من الاستطراد حول اللون لحاجتنا إليه في دراسة « الصورة الشعرية والألوان » ، أو « اللون والصورة الشعرية » باعتباره لغة ذات دلالة وإيحاء ورمز.



قد تتلون الأشياء ، أو الظل ، أو الأصوات ، أو العنان ، أو العناق ، أو الأحلام ، أو الموت ، أو النعاس ، أو السأم ، أو الشمس ، ويكون للون غبار ، وصمت ، وهناك اللون القزحي (قوس قزح) ، ويكون اللون للثوب ، والدرع ، والتاج ، والقناع ، والصدر ، والطيف ، والأصباغ ، والتزيين ، والملصقات ، وذلك كله رمز يفضح الخداع والغش بحثاً عن الحقيقة والنقاء وبخاصة في عالم الشعراء .

إن هذه النظرة إلى الوظيفة الرمزية للون ثمرة تطور النظرة الأدبية والفكرية للون على مدار السنين ، فعندما<sup>(٤٠)</sup> حدث تحول علمي في عالم البصرييات في القرن السابع عشر انتقلت مباحث اللون من الناحية المادية إلى مجالات الحياة ، أي من حيث وضعه في نفسه إلى النظر إليه في أثره في النفس الإنسانية ، لكن أثره لم يتعد ذلك إلى الأدب حتى جاء القرن التاسع عشر ، إذا انفتح المجال أمام طبيعة سيكلولوجية فيزيولوجية للون ، وأمام أثره في المعنى ، وأصبح لا يُنظر إليه حلية « وزركشة » . بل بوصفه شعوراً معبراً ، فقد حل « إبرهارد Eberhard » سنة ١٧٧٤ الألوان الصافية الرئيسة وربطها بالقيم الشعورية ، ثم تلاه « غوتي » فربط اللون بالتطور التاريخي للثقافة والحضارة ، ثم جاء إيفالد فطور هذه الدراسة ، ثم جاء « فجنر Fechner » سنة ١٨٧٦ وسنة ١٨٨٠ واستخدم نظرية تداعى المعانى ، ثم كان اهتمام « سانت بييف Sainte Beuve » ثم « تين Taine » بالإدراك الحسى ، ثم أسهمت المدرسة الارتباطية والوضعية في بيان صلة ذلك بالفنان ، ثم تراجعت المدرسة الارتباطية مع بداية القرن العشرين حيث قامت مدرستا : علم الجمال الألمانية الحديثة ، ومدرسة علم نفس « الجشتالت » ، فخلّصت مدرسة علم الجمال الألمانية اللون من كونه مجرد انطباع حسى ، وخلصت مدرسة علم نفس الجشطالت اللون من الانعزالية ، ساعد على ذلك دراسات كل من : « كارل غروس K. Gross » وتلميذه من بعده « موغ W. Moog » حول صلة اللون بالبيئة ودلالته على الشخصية ، ولدى شعرائنا العرب وجدنا خليل مطران يعتبر اللون (صورة الوجدان) في قصيدة له بهذا الاسم .

غير أننا لا نذهب في تفسير اللون عند الشعراء محل الدراسة مذهب من جعل الألوان في جداول نوجزها فيما يأتى<sup>(٤١)</sup> :

اللون الأصفر يدل على الخريف والحزن والموت والقحط والبؤس والذبول والألم والشحوب والانقباض .

والأحمر يشير إلى الشهوة والنشوة والثورة والتمرد والحركة والحياة الصاخبة والغضب والانتقام والقسوة ، والأبيض يرمز إلى الصفاء والغبطة والنقاء والطهر والعفاف والسلام ، والأسود عكس ذلك يوحي بالحزن والخطيئة والظلام والقساوة والصلادة ، والأخضر عنوان انبثاق الحياة والصحة يرمز إلى الكون والطبيعة والربيع والمرح والسرور والشباب ، والأزرق يشير إلى الهدوء والسكينة والامتداد والعالم الذي لا يعرف الحدود .

لأن هذا الجدول يتصل بالدلالة المباشرة ، وهي لا تعنينا كثيرا بقدر ما تعنينا الدلالة الهامشية ، والإيحائية والرمزية ، وهو ما حاولنا تلمسه في شعر شعرائنا محل الدراسة .



## هوامش

- (١) عبد القاهر الجرجاني « دلائل الإعجاز » ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ط ٤ دار المنار ١٣٦٧ هـ ص ٤٠ ، ٤٣ ، ٧٠ ، ٧١ ، وأسرار البلاغة تحقيق هـ . ريتز ( H. Ritter ) ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤ ص ٣١٧ .
- (٢) أرسنطاطاليس ، فن الشعر ، ترجمة الدكتور شكرى عياد ، دار الكتاب العربى ، ١٩٦٧ ، والدكتورة سهير القلماوى ، فن الأدب - المحاكاة ، الحلبي ١٩٥٣ .
- (٣) يرد هذا كثيرًا لديه فى الحيوان ١/٤٩ ، ٧٠ ، وغيرهما ، ورسائل الجاحظ ١/٣٠ ، ٩١ وغيرهما .
- (٤) عيار الشعر ، تحقيق الدكتور : طه الحاجرى ، والدكتور : محمد زغلول سلام ، التجارية ١٩٥٦ ص ٥ ، ٦ ، وانظر موازنة الدكتور محمد زغلول سلام بين ابن طباطبا وجارىت - النقد الأدبى الحديث أصوله - قضاياه - ومناهجه ، الأنجلو ١٩٦٤ ص ٧٧ ، وانظر له أيضا تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى ، دار المعارف ص ١٤٧ .
- (٥) سر الفصاحة ، مطبعة صبيح ١٩٥٣ ص ٥٤ .
- (٦) لمزيد من التفصيل ، الدكتور شوقى ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ . دار المعارف ط ٢ د . ت ، والدكتور محمد زغلول سلام ، أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، دار المعارف ١٩٦١ ، والدكتور لطفى عبد البديع . فلسفة المجاز ، النهضة المصرية ١٩٧٦ والدكتور مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ١٩٥٨ ، والدكتور عز الدين إسماعيل ، والأسس الجمالية فى النقد العربى ، دار الفكر العربى ١٩٥٥ ، والدكتور جابر عصفور ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف ١٩٨٠ ص ٣١١ - ٣٢٣ .
- (٧) أسرار البلاغة تحقيق هـ . ريتز H. Ritter ، المعارف ، استانبول ١٩٥٤ ص ٢٢٥ وما بعدها - انظر تعليق كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلى دار العلم للملايين ١٩٧٩ ص ٢٦ وما بعدها .
- (٨) عرف العرب الصور والرسوم والتمائيل كما هو معروف عن أصنامهم على نحو ما ذكر ابن الكلبي والطبرى ، والألوسى وغيرهم ، وقد ذكر شهاب الدين أحمد بن محمد بن الحسن بن أحمد الخيمى الكوكبانى شيئًا عن الصور فى كتابه (حدائق التمام فى الكلام على ما يتعلق بالحمام) ، وأنكر الإمام الغزالى فى (إحياء علوم الدين) الصور على باب الحمام وداخله ، ونهى الإسلام عن الصور إلا « رقمًا فى ثوب » ، وقد تناول أحمد تيمور باشا تفصيلًا عن ذلك فى كتابه (خيال الظل ، واللعب والتمائيل المصورة عند العرب ، دار الكتاب العربى بمصر ط ١ ١٩٥٧) .

ويتحدث الإمام الشيخ محمد عبده عن الصور والتماثيل والشعر : « الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع ، والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى » ، ثم يتحدث عن فائدة الرسوم والتماثيل - تاريخ الأستاذ الإمام ، لمحمد رشيد رضا ، مصر ١٩٣١ ج ١ ص ٤٩٨ - ٥٠٢ .  
(٩) الإشارات والتنبيهات ، تحقيق الدكتور سليمان دنيا ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ص ١٣٩ .

١٠. (١٠) نفسه هـ ١٣٩٩ ، ويمكن الرجوع ، لابن سينا أيضا ، إلى فن الشعر - من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة العربية ١٩٥٣ ، وإلى محمد عثمان نجاتي ، الإدراك الحسي عند ابن سينا ، دار المعارف ١٩٦١ .

(١١) الدكتور عاطف العراقي ، ثورة العقل في الفلسفة العربية ، دار المعارف ط ٥ ، ١٩٨٤ ص ٤٨ ، وما بعدها .

(١٢) انظر الجاحظ : البيان والتبيين ، والسكاكي : مفتاح العلوم ، وابن القيم : بدائع الفوائد ، وأعلام الموقعين ، والغزالي : المستصفى .

١٣. (١٣) ابن القيم ، أعلام الموقعين ٣٦٢/١ .

(١٤) الآمدي : الإحكام في أصول الأحكام ٩٠/٣ - ٩٥ .

(١٥) الدكتور طاهر حمودة ، دراسة المبنى عند الأصوليين ، الإسكندرية ١٩٨٣ ص ١٥ .

(١٦) طرق الحمامة في الألفة والألاف ، تحقيق الدكتور الطاهر مكى ، دار المعارف ط ٣ ، ١٩٨٠ ص ٢٤ ، ٢٥ .

(١٧) نفسه ص ٢٧ .

(١٨) نفسه ص ٤٥ .

(١٩) نفسه ص ٤٨ واستشهد بجماعة خلفاء بني مروان وشيوع هذا اللون فيهم ص ٤٨ - ٥٠ .

(٢٠) نفسه ص ٥٤ ، ٥٥ .

(٢١) نفسه ص ٥٧ .

(٢٢) مكتبة وهبة ، ط ١ ، ١٩٧٦ هـ ص ٢١٧ .

(٢٣) الأصول والفروع ، تحقيق الدكتور محمد عاطف العراقي وزميله ، دار النهضة العربية ط ١ ، ١٩٧٨ ج ١ ص ١٤٦ = ١٤٨ ثم حديثه عن كون النقص جسما بالصفحات التالية .

(٢٤) أحد الشيعة المتكلمين من الكوفيين .

(٢٥) نفسه ص ٣١١ .

(٢٦) نفسه ص ٣١٣ .



(٢٧) انظر ابن سينا ، رسالة في ماهية النوم والرويا ٢٩٦/١ ، ورسالة في تفسير الرؤيا ٢٨٢ ، وابن رشد ، الحاس والمحسوس ٢٨٨ ، والدكتور : أحمد الشرباصي ، ابن سيرين وتفسير الأحلام ، الهلال أكتوبر ١٩٧٥ ص ١٦ وما بعدها . (عدد خاص عن الأحلام) .

(٢٨) انظر الهلال أكتوبر ١٩٧٥ ص ٣٥ وما بعدها (تفسير الأحلام عند المصريين القدماء) ، الدكتور سيد كريم .

(٢٩) انظر له محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ، ترجمة الدكتور : أحمد عزت راجح ط ٢/ الأنجلو ، وتفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف ١٩٨١ . وفي هذا المجال رجعنا أيضاً إلى سامي الدروبي ، علم النفس والأدب ، دار المعارف ١٩٧١ ، والدكتور عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف ١٩٦٣ ، والدكتور مصطفى سوييف ، علم النفس الحديث ، الأنجلو ١٩٦٧ ، وفاخر عقل ، معجم علم النفس ، بيروت ١٩٧٧ و (Theodor) REIK .Freud U.S.A. 1963

(٣٠) مجلة مجمع اللغة العربية نوفمبر ١٩٧٧ ج ٤٠ ص ٦٢-٨٥ وتحليل البيت ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٣١) دار العلم للملايين ج ١ ، ١٩٧٩ الفصل الأول - في الصورة الشعرية ص ١٩ - ٥٨ وانظر تعليق الدكتورة حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) ، في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٣ على قول محمود درويش : دمي المقلب ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

(٣٢) تحدث « روين جورج كولنجوود » في كتابه (مبادئ الفن) عن الألوان كثيراً - ترجمة الدكتور أحمد حمدي محمود ، ومراجعة علي أدهم ، الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ ص ١٨٧ وما بعدها .

(٣٣) نفسه ٢٠٤ وما بعدها .

(٣٤) لمزيد من التفصيل عن الصورة الأدبية :

موريس بورا ، الخيال الرومانسي ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ ، وريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي ١٩٦١ ، وكولردج ، النظرة الرومانتيكية في الشعر ، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ١٩٧١ .

والدكتور عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، والشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ والدكتور مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، و

- BOWRA (S.Maurice): The Romantic Imagination, oxford Univ. Press, London 1961.

- BRETT (R.L): Fancy and Imagination - Methuen & co. London. 1969.

(٣٥) أنطون غطاس ، الرمزية والأدب العربي الحديث ، دار الكشاف ، بيروت ١٩٤٩ ، والدكتور درويش الجندی ، الرمزية في الأدب العربي ، نهضة مصر ١٩٥٨ ، والدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ط ٢ ، ١٩٧٨ ، و

- BEVAN (Edwyn): Symbolism and Belief, Beacon, press, Beacon Hill Boston

- BOWRA (C.M.): The Heritage of Symbolism, Macmillan & Coy. London, 1959..

(٣٦) انظر : الدكتور محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار المعارف ١٩٦٢ ،  
والدكتور إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، الأنجلو ١٩٧٦ ، والدكتور تمام حسان ، اللغة العربية  
معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ والدكتور كمال بشر ، دراسات في علم اللغة ،  
دار المعارف ١٩٧١ ، وترجمة كتاب دور الكلمة في اللغة - أولمان ، القاهرة ١٩٦٢  
(Words and their uses) - Loyons, John. semantics 1979.

(٣٧) نعتد على الموسوعة العربية الميسرة في مواد : إبصار ، وتلون قزحي وروئية ، وضوء ،  
وطيف ، ولون ، وعلى كتاب (كنوز العلم) لوليم فرجارا ، ترجمة الدكتور سيد رمضان هداره  
وزميله ، دار النهضة العربية ط ٢ ، ١٩٧٨ ص ١٩٩ - ٢٠١ ، وحديثه عن الثلج الملون بالحمرة  
ص ٢٠١ ، ٢٠٢ . ولا مجال - بطبيعة الحال - لتفصيل ما يخرج عن مقصدنا فبحسبنا هذه العجالة  
العلمية .

(٣٨) انظر رسمية السقطي ، أثر كف البصر على الصورة عند المعري ، بغداد ١٩٦٨ .

(٣٩) محمد يوسف همام ، اللون ، القاهرة ، ١٩٣٠ ص ١٩ .

(٤٠) انظر نعيم اليافى ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ،  
دمشق ١٩٨٢ ص ٢١٧ وما بعدها ، وقد رجعنا إليه في هذا التطور التاريخي .

(٤١) نعيم اليافى ، نفسه ص ٢٢٢ .





## الفصل الثاني

### الرسم بالكلمات بين الظاهر والباطن

مدخل

- ١ - البارودي : الرسم والتصوير - الزخرفة  
والوشى - اللون والتلوين .
  - ٢ - نزار قباني : اللون والتلوين - التوشيح  
والزخرفة - الرسم بالكلمات .
  - ٣ - صلاح عبدالصبور : الوشم والوشى -  
الرسم - اللون والتلوين .
- هوامش ...



## مدخل

.. اهتم الشعراء بالألوان ، وتفاوتوا في درجة اهتمامهم بها كما تفاوتوا في مقدرتهم في توظيفها توظيفا فنيا . ويمكن القول - دونما مبالغة - إنه لم يخرج عن ذلك شاعر من قديم أو حديث .

غير أن أهمية التناول تتعدى مجرد ذكر « اللون » إلى ما هو أهم من ذلك وأجدى ، حيث يقفنا هذا التناول على الدلالات الخفية أو الواضحة لذكر اللون ؛ ذلك أن أية محاولة للوقوف على طريقة الشاعر في استخدام الكلمات الدالة على الألوان لا تنصب العناية فيها على الكلمة في ذاتها معزولة عن السياق العام للنص ، إذ يعنى ذلك إجراء محاورات غير مثمرة مع ألفاظ معجمية ذات دلالات جزئية محصورة في نطاق مدلولها في ذاتها ، كما أنه يفقد الكلمة كثيرا من عطائها الناتج عن مجاورتها غيرها من الكلمات ، وتحاورها معها في عطاء لغوي مفيد تكون الكلمة فيه جزءا من كل ضمن عمل فني متكامل في وحدة فنية ذات إحياء خصب معطاء .

ولقد طبقنا هذا المنهج على ثلاثة شعراء هم :

محمود سامي البارودي ، ونزار قباني ، وصلاح عبد الصبور في مقابلة بين بداية النهضة والإحياء ، ونضع حركة الشعر الجديد .

وقد حددنا لكل منهم القدر الذي أحصيناه من شعره ، ونأخذ الآن في الوقوف على ما يشير إلى رغبة الشاعر وميله لاستخدام الكلمة في الرسم والتصوير ، وإحساسه بدور اللون وألفاظ الترميز والتوشية وما شابهها ، متابعين اختلافهم في درجة الاهتمام ، واختلافهم في طريقة التوظيف . ونقف - بذلك - أمام ثلاثة أشياء : هي نظرتهم لقيام الكلمة بالرسم والتصوير .

وذكرهم لكلمة اللون والتلوين ومشتقاتها .

وذكرهم لكلمات : الزخرفة والوشى وما شابهها . ويكون ذلك بمثابة المقدمة الطبيعية لاستيحائهم الألوان في شعرهم .



ويختلف الشعراء فى نظرتهم إلى اللون فى تركيب الصورة الشعرية .. هل يكون اللون عنصراً من بين عناصر أخرى تتضافر فى بناء الصورة لا ينفرد اللون عنها بميزة تقدمه على غيره ؟ وهو ما نسميه نظرة المساواة .

أم يكون اللون عنصراً هو أهم العناصر المكونة للصورة ، وما عباده يكون تبعاً وتالياً ؟ وهو ما نسميه نظرة التفضيل .

أم يكون وجود اللون لمهمة فنية هى تفسير أركان الصورة أو بث الرمز فيها ، فيكون بمثابة العنصر المشترك فى التفسير والتحليل ؟ وهو ما نسميه نظرة التفسير .

إن طبيعة انتشار اللون فى التعبير الأدبى ، والصورة الشعرية يتطلب منا أن نلتقى بتكويناته ، ومكوناته ، ودرجة توزيعه وشيوعه ، وطريقة استخدامه وتوظيفه مع ثلاثة شعراء وفقاً لمنهج إحصائى تحليلى فنى يكبح جماح الاختيار الذاتى العشوائى .

ولا يغيب عن بالنا ما سبق أن قدمناه عن تصور الأقدمين والمحدثين . بل نضيف حديث ابن سينا عن الرسم والانتقاش ، حيث يرى الحس المشترك هو لوح النقش ، الذى إذا تمكن منه صار النقش فى حكم المشاهد ، وربما زال الناقد الحسى عن الحس وبقيت صورته هنيهة فى الحس المشترك ، وبقي فى حكم المشاهد دون المتوهم (النفس ٣٦ ، ٣٧ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، والإشارات والتنبيهات ٣٨٠/٢) .

## ١

ما الذى يصنعه الشاعر بكلماته ؟ .. هل يحدث صدى وإيقاعاً فيخاطب الآذان ؟ أم يشكل صوراً ، ويصنع رؤى فيحى موات الأشياء بما يشه من حياة ؟

من الشعراء من يشير إلى رسالة الكلمات فى شعره من تصوير ورسم وتوشية وتلوين ، يقتصدون فى ذلك أو يسرفون ، غير أن محمود سامى البارودى<sup>(١)</sup> ارتباطاً بالتراث الشعرى يرجع لريح الصبا قدرة الكتابة التصويرية على صفحات الغدير جامعاً بين المحسوس المرئى فى الكتابة ، والمحسوس المسموع فى الحداء ، وأصداء الريح ، وغناء الورقاء (ص ١٤) :

. والمخ بطرفك ماوَحتَه يدا الصبا فوق الغدير تجذُ حروف هجاء  
من كل طرف فيه معنى صَبوة . تتلو به الورقاء لحن غناء

وتسير الكتابة التصويرية على هذا النمط المستوحى من التراث ، فأركانها كالصورة  
السابقة : أصداء الريح ، وصفحة الغدير ، وغناء الورقاء . أما الجديد المضاف إليها فهو  
تنقيط السحاب . إذ لا نراه في الصورة السابقة . يقول (ص ٢٠) :

فالريح تكتب والغدير صحيفة والسحاب تنقط والحمام تقرأ

ولون العشب كما يقول (ص ٩٢) :

ضُحُوكُ ثنايا البرق تَجْرى عيونه بوذق به تحيا الرُّبا والصُّحاصُحُ  
تَحُوكُ بخيط المزن منه يدُ الصبا لها حُلَّةٌ تختال فيها الأباطحُ

وما يزال الشاعر حريصاً على ذكر (الصبا) متأثراً بصحراء شبه الجزيرة ، وهذه الرياح  
الشرقية لا تخوك خيوط مزن بمصر لأن هذه جافة بمصر لا تحمل سحاباً ولا تنزل مطراً ،  
ولهذا عارضه نقاده .

ويستند التصوير بالكلمات في هذه الصور إلى شيء خارج النفس . أما الصورة  
القادمة فتجمع بين بصر الشاعر وبصيرته ، بين رؤيته الخارجية ورؤيته الباطنية ، وليس  
مجرد مجازاة منه لما أنجزته الحضارة الحديثة من ابتكار للمضورة الشمسية كما رأى  
الباحثون<sup>(٢)</sup> ، إذ نراه يقرن بين العين والقلب أى بين الظاهر والباطن (ص ٥٨) :

تعرّض لي يوما فصوّرت حسنه يبلورتني عيني في صفحة القلب

إن في هذا المعنى ما يصلنا بتعليل ابن حزم لوقوع الحب وزبطه بأثر الصورة في  
النفس ، يقول :

« فالظاهر أن النفس حسنة تولع بكل شيء حسن ، وتميل إلى التصاوير المتقنة ، فهي  
إذا رأت بعضها تثبت فيه ، فإن ميزت وراءها شيئاً من أشكالها اتصلت وصحت المحبة  
الحقيقية ، وإن لم تميز وراءها شيئاً من أشكالها لم يتجاوز حبها الصورة ، وذلك هو  
الشهوة ، وإن للصور لتوصيلاً عجيلاً بين أجزاء النفوس النائية »<sup>(٣)</sup> .

غير أننا لا نجد لدى البارودي ذلك المنزع الباطني في التحليل ، وقلما يتجه إلى ما وراء الحس المنظور ، أو المسموع . وغياب الرؤية الباطنية في نظرة الشاعر للرسم وللتصوير يمكن رده إلى إيمانه - كسابقه - بدور الشعر الإلقائي ، أى الاعتماد على حاسة السمع ، حيث الأذن العربية الحاذقة ، وحيث لا يتيح الإلقاء قدرا كافيا لتمثل التجربة ، والإحساس والتصور ، وهو ما يتحقق قدر كبير منه في القراءة المتأنية لا مجرد الاستماع الخاضع لمؤثرات النبر والإيقاع والإنشاد (ص ١٥٢) :

ولّى من بديع الشعر ما لو تلوّته      على جبل لأنْهال في الدوِّ ريده  
إذا اشتدَّ أوزى زنده الحرب لفظه      وإن رِقْ أوزى بالعقود فريده  
يقطّع أنفاس الرياح إذا سرى      ويسبق شأو النّيرين قصيده

وهكذا نجد غياب وظيفة الرسم والتصوير أى التأثير الاستبطاني للعمل الأدبي والانشغال بالصدى الصوتي الإيقاعي نظير قوله في قصيدة أخرى عن شعره :

فألقِ إليه السمع ينبئك أنه      هو الشعر لا ما يدعى الملاء الغمر  
يزيد على الإنشاد حسنا كأننى      نفثت به سحرًا وليس به سحر

## ٢

وقلة الاهتمام بتشكيل الكلمات وتصويرها تبعته ظاهرة أخرى هي قلة اكتراث شاعرنا بألفاظ الزخرفة والتوشية ، ولعل أكثرها ورودا في شعره : الوشى ، والوشاح ، حيث نجد :

موشى ، وموشية ، ووشى الفرند (ص ٣٤ ، ١٥ ، ١٨٢) .

كما نجد : وشاحاه ، واتشحت ، والوشاح ، ووشاحا (٥٨ ، ١٠٠ ، ١٠٦ ، ١١٠) ، وكلمة الإزار والوشاح ، والخمار من ملابس المرأة التراثية .

يلي ذلك كلمة : القلائد ، وقلدت عقودا (١٢٢ ، ١٨٢) . ثم ترد كل كلمة من الكلمات التالية مرة واحدة فحسب : الحلى والزمرد ، والمنمق ، وطيلسان ، وصبغة ، والدمى ، وتكللت ، وخضية ، ورونق . وتير بردًا (أى تنسج) (ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٨ ، ٧٤ ، ١٠٠ ، ١٧٦ ، ١٨٢ ، ١٨٥) .



كما تبع ذلك ظاهرة أخرى هي قلة اكترائه بفكرة اللون والتلوين والألوان إذ تذكر الكلمة (٥ مرات) في الجزء الأول من ديوانه تتراوح بين :

التغير والانقلاب (ص ١٦) :

أنا في زمان غادر ومعاشر يتلونون تلون الحرباء

أو بقايا اللون (ص ٢٠) .

أت حقب من دونها فتهدمت سوى ردع لون أو رفيف ذمء

وتأتى الكلمة جمعاً لبيان ألوان المنايا (ص ٣٢) ، أو ألوان زينة الأرض (ص ١٩١) وتأتى مفردة لبيان نوع اللون ودرجته (ص ١٠٧) :

تركت الجسم فيما كان منه وغبت بلجة لـون المسيح

ويتضافر مع عدم اكترائه بفكرة اللون والتلوين والألوان ظاهرة أخرى هي تغليب بعض المحسوسات على غيرها ، ترى ذلك في تغليب صفات حسية مرئية أو مسموعة أو ملموسة على حاسة رؤية الألوان ، وقد تجلى ذلك في عدم اكترائه بذكر ألوان الأشياء التي يستلزم ذكرها بيان لونها أكثر من بيان أية صفة أخرى ، ونسوق لذلك بعض النماذج من مثل :

ذكر الشيب وآثاره في الكهولة وضعف الجسد ، وضعف شعر الحاجبين ، وضعف البصر ، مع أن المتوقع في الحديث عن الشيب - إلى ما سبق - بيان لون الشعر ، وميله للبياض ، يقول (ص ٤١ ، ٤٢) .

كيف لا أندب الشباب وقد أصـد بحت كهلاً في محنة واغتراب  
أخلق الشيب جدتي وكساني خلعة منه رثة الجلباب

ولوى شعر حاجبي على عيني حتى أطل كالهذاب

لا أرى الشيء حين يسنع إلا كخيال كأنتى في ضباب  
وإذا ما دُعيت حرت كأنى أسمع الصوت من وراء حجاب  
كلما رمت نهضة أقعدتنى ونية لا تقلها أعصابى

وهكذا ينصرف عن ذكر ما نتوقع ذكره من صفات أشد التصاقاً بالموصوف إلى صفات حسية أخرى تليه أهمية ولزوماً ، فهو يصف شعر حببته بالتمام والطول والنعومة ولا يصف لونه (ص ٤٩) .

تهتز من فرعها الفينان في سَرَقِي كَسَمَهَرِيْ له من سوسن عَذَب

لكنه يعود في البيت التالي إلى إغراء (التشبيه المركب) بقصد بيان بياض الوجه وسط سواد الشعر ، فيذكر اللون (ص ٥٠) :

كَأَن غُرَّتْهَا مِنْ تَحْتَ طَرَّتْهَا فَجَر بِجَانْحَةِ الظُّلْمَاءِ مُنْتَقِب

أو يتنبه للون وسط غيره من المحسوسات (ص ١٤٨) :

فَلِلْمَسْكِ رِيَاءٌ وَلِلْبَانِ قَدَهُ وَلِلوَرْدِ خَدَاهُ وَلِلظَّبِيِّ جِيدَهُ

وتظل خصيصة تفضيل المحسوسات الأخرى على حاسة الإبصار اللونى ، إذ يصف جملة أشياء وصفاً غير لوني ، فنسمع من الموج دويه ، ونلمس للقلب حرارته ، ونرى الدموع ماءً فوق الخد ، فهنا اهتمام بالمسموع والملموس والمرئي دون احتفال بلون الموج أو الخد. أو الدموع (ص ٩١) ، كذلك وصفه لفراء حيوان (السمور) (ص ٩٣) - وهو حيوان برى يتخذ من جلده فراء ثمينة وهو يشبه النمس ، ويكثر في روسيا - دون بيان لونه أو درجة لونه إلا ما يفهم من اقترانه بالسحاب دون تحديد دقيق لدرجة لون السحاب التى تتغير حسب أوقات الليل والنهار وتغير الفصول ، وكذلك ذكره البنفسج وصفاً للطرة (الشعر الموفى على الجبهة) وهو تشبيه غير مألوف ، وربما قصد رائحته الطيبة ، أو نعومته ، أو غزارته مما يدخل فى ألوان من الحس غير الحس اللونى (ص ٧٧) .

وإذا وافقنا الدارسين<sup>(٤)</sup> فى حقيقة محاكاة الإحيائيين - وعلى رأسهم البارودى - الصور القديمة نصاً أو روحاً . فإننا نوافقهم - أيضاً - فى أن شخصية البارودى لم تتخاذل أمام هذا التأثير مهما حاكى المتنبي أو البحتري أو أبا نواس أو أمثالهم ، كما أنه لم يكن مقلداً ، إذا انبنى منهجه التأثير على استحسان جيد اللفظ والمعنى<sup>(٥)</sup> من شعر العصور الذهبية انطلاقاً فى مسيرته الفنية لرأب الصدع الفنى فى لوحة الشعر العربى ، بإقالته من عثرته ، وبث الحياة فيه من جديد ، وقد تأثر - من بين ما تأثر - بطابع حسية

التصوير والتعبير فجاءت تشبيهاته وصوره حسية تدين للقديم بقدر كبير ، ويجمع ألوانها من الصحراء والرسوم<sup>(٦)</sup> ، ولم يعد كثيراً عن المدى الحسى كما تصوره القدماء للرسام ونقوشه وتفويقه ، وحق له أن يقول عن نفسه :

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت به عادة الإنسان أن يتكلما  
فلا يعتمدنى بالإساءة غافلٌ فلا بد لابن الأيكة أن يترنما

### ٣

ويؤمن نزار قباني بتفاعل الحواس الخمس - ومنها حاسة رؤية الألوان - مع الحلم والاستبطان ، أى تجاور الحس والحدس ، يقول فى كتابه (قصتى مع الشعر ص ١٨١) عن التحول من : (يقين الحواس الخمس إلى شطحات الحلم وتركيبات الفعل الباطن ، ومن اللمس بأصابع اليد إلى اللمس بأصابع الحدس ، ومن الإضاءة البدائية المباشرة إلى الإضاءة العصرية التى تتقن لعبة الظل والتمويه مما جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد) .  
فهل مال شاعرنا إلى هذه المزوجة بين الحس والحدس ؟ وما مدى صلة ذلك بقضية الوضوح والغموض فى شعره ؟

قبل أن نجيب على هذين السؤالين ننظر فى مدى عنايته بالألوان والزر كشة والرسم بالكلمات كما نظرنا فى شعر للبارودى .

حين نطبق هذا المنهج على شعر<sup>(٧)</sup> نزار قباني نقف عند ظواهر تؤكد شدة حرصه على العناية باللون فى تعبيره الشعرى ، فهو يذكر كلمة « اللون » مفردة وجمعا ، فعلا ماضيا وأمرًا إذ ترد ٨ مرات فى (أنت لى) ، و ٥ فى (قصائد) ، و ٩ فى (قالت لى السمراء) ، وتخلو منها (سامبا) ، و (إفادة فى محكمة الشعر) ، ذلك أن الشاعر فى هذين العاملين لا يجد للون دلالة تضارع - فى أهميتها - دلالاته فى أعماله الأخرى ، إذ كانت (سامبا) رقصة شعرية تهتم بالصوت والنغم واللحن ، أى حاسة السمع ، أكثر من اهتمامها باللون المرئى ، كما كانت قصيدة (إفادة فى محكمة الشعر) من قصائد المناسبات الوطنية والقومية والأدبية<sup>(٨)</sup> .

وظاهرة ذكر كلمة « اللون » ارتبطت بظاهرة ثانية هى ذكر كلمات : التوشيح ،



والزركشة ، والتطريز ، والنمنمة ، والتزويق ، والزخرفة ، والوشى ، والتخضيب ،  
والطلاء ، والأصباغ بشكل كبير .

كما ارتبط ذلك بظاهرة أخرى هي وصف اللون : بالشحوب ، أو الامتقاع ، أو بأنه  
قان ، أو فاقع أو (منخطف) ، أو (باهت) ، أو حزين ، وإذا ما تجاوزنا - الآن -  
الاستخدام العامي لا الفصيح لوضعي : منخطف<sup>(٩)</sup> ، وباهت ، فإننا نجد الظواهر الثلاث  
السابقة تكمل في ظاهرة أكبر منها تجمعها وتجسدها ، وهي قيام الشاعر (بالرسم  
بالكلمات) ، إذ ترد كلمة الرسم ٦ مرات في (أنت لى) ، و ٥ مرات في (قصائد) ،  
و ٨ مرات في (قالت لى السمراء) ، ومرة في (يوميات امرأة لا مبالية) ، ويكون مجموع  
ورودها ٢٠ مرة .

ولكى تتضح الظاهرة - التى ألمنا بجزئياتها - نقف على النص الشعرى لتتضح سمات  
هذه الظاهرة بوصفها مقدمة منطقية وفنية معالدرجة شيوع الألوان ودلالاتها بطريق مباشر  
أو موح أو رامن لديه أو لدى غيره .

#### ٤

ترد كلمة « اللون » أو « الألوان » دائما مضافة ، وحين لا ترد مضافة نراها مضافا  
إليه ، وأحيانا موصوفة :

أين الزمان وقد غصت خزائنها بكل مستهتر الألوان معطور  
(أنت لى ٥٦)

ووقفت فى دوامة الألوان ملتهب الجبين  
(قصائد ١١٣)

أو تجيء خبرا :

أين الحرائر ألوان وأمزجة على ربوتى ضوء وبللور  
لكنه لون حزين لون كأيامى حزين  
(قصائد ١١٣)

أو مبتدأ :

اللون مات أم ان أعيننا هى وحدها لا تبصر اللون  
(قصائد ١٣٤)

ولأن قصيدة أثواب (أنت لى ٥٦) وثيقة الاتصال - فى موضوعها - بالألوان ، إذ

تحدث عن أثواب امرأة ، ورد ذكر « اللون » والألوان بها ٤ مرات ، ففيها - إلى  
النموذجين السابقين - مفتاح القصيدة :

ألوان أثوابها تجرى بتفكيرى      جرى اليادر فى ذهن العصافير  
وفى قولها :

فتم رافعة للنهد زاهية      إلى رداء بلون الوجد مسطور  
وفى الإضاءة يتبدى نوع اللون :

فبت بلون غيوني  
وقم لون الفصول الأربعة  
ولوني باهت منخطف  
ولونها من عزة البادية  
(أنت لى ١٩ ، ٢٨ ، ٤٧ ، ١٠٨)  
سفت قوارير لوني نهورا  
(قالت لى السمراء ٢٩)

تغازل لون المدى  
قولى ألا يغريك لون الدنيا  
لوحة تبحث عن ألوانها  
(قالت لى السمراء ٤٥ ، ٧٧ ، ٦٨)

وفى مجيء اللون مجرورا يبدو نوع من تمكن اللون مما حوله وشدة ملاسته إياه :  
ومن على الألوان والظل عاش

وفى اللون فى الصوت فى كل شيء (قالت لى السمراء ٧٤ ، ٩٢)  
وحين ترد مبتدا أو خبرا نرى الشاعر مهموما ببيان نوع اللون وتفسير مصدره باعتباره  
ثابتا مع اسمية الجملة :

واللون من دائو به الأزرق

لونها لون الحياة المنكرة (قالت لى السمراء ٨٠ ، ١٨٤)

كما قد نجد الكلمة مفردة مفعولا به :

قميصك الأخضر مَنْ يا ترى      باعك هذا اللونَ قولى اصدقى  
(قالت لى السمراء ٧٩)  
أما مجئُ اللون فعلا فإنه يحقق تكرار الحدث وتجده واستمراره زمنا ماضيا أو حاضرا  
أو مستقبلا دون حاجة إلى قرينة ، فمنه فعل الأمر :

سرّحيني جميلنى لـوْنى      ظفريّ الشاحب إني مسرعة  
(أنت لى ٢٦)

ومنه الفعل الماضى :

واستقطرت من سائلى دمة      ولونت حلمتها النامية  
(أنت لى ١١٠)

وفى ورود اللون ٣٤ مرة فيما درسناه من شعر الشاعر - كما ذكرنا - ما يقفنا على حقيقة مهمة هى ولعه بالألوان ذاتها ، وذكره إياها لا يعنينا لذاته . بل باعتباره مقدمة لوجود اللون فى الصورة الفنية ؛ إذ يفيد التجسيد ، أو التشخيص ، أو الإيحاء ، أو تراسل المدركات ، وقد قل ورود الكلمة فى شكل تقريرى ، كما أن ورود هذه الكلمة يصلنا بمجال من مجال المحسوسات وهو اللون الذى قد يتصل بالذهن عن طريق الفكر :

(ألوانها تجرى بتفكيرى) . أو عن طريق العاطفة والشعور :

(لون الوجد - لون حزين - لون العزة) .

وقبل أن نلتقى بظاهرة الألوان نكمل استشرافنا لآفاق الظاهرة فنرى الركن الثانى من أركانها فى ألفاظ الزركشة وماشاكلها .



ترد كلمات التوشيح والزركشة وماشاكلها ، وهى عشر كلمات ، ٢١ مرة ، وهو قدر ملحوظ يعنى مع الألوان صورة مكتملة من التصوير يعين على ذلك المعنى المعجمى للكلمة وإيحاء استعمالها .

فالوشاح - بضم الواو وكسر ها - من لؤلؤ وجوهر يرصع بالجوهر ، والزركشة : زخرقة ، والتطريز : علامات بالثوب ، ونمنم الشيء : زخرفه ونقشه ، والتزويق :



للتحسين والتزين ، وأصله أن الزوق والزأوق ، وهو الزئبق يجعل مع الذهب فيطلى  
فيدخل فى النار فيطير الزأوق ، ويبقى الذهب ، ثم قيل لكل منقش ومزين مزوق ،  
وزوق الكلام والكتاب حسنه وقومه ، والزخرف : الذهب ثم يشبه به كل مموه ،  
والمزخرف المزين ، والوشى : نقش الثوب ، ويكون من كل لون ، وشى الثوب وشيا  
وشية حسنه . أى نممه ونقشه وحسنه ، وخضبه يخضبه لونه ، والخضاب ما يختضب  
به ، يقاس على ذلك ما يفهم من الطلاء والأصباغ .

ونلاحظ فى قصائد للشاعر حشد طائفة من الكلمات فى القصيدة الواحدة ، ذلك  
أن موضوع التجربة الشعرية لدى الشاعر بوجه عام ، وفى هذه القصيدة - بوجه خاص -  
هو المرأة المحبوبة الفاتنة ، فى قصيدة (تطريز) يوظف الكلمة عنوانا (أنت لى ٢١) ، وفى  
قصيدة (ثوب النوم الوردى) يوظف كلمة التطاريز :  
ذات التطاريز وذات الطرة المقصبة (أنت لى ٩٤) ، ونجد كلمة مزركش فى القصيدة  
الأولى :

من شاطئ مزركش أم من حفيف الریش

ونجد كلمة الزركشة فى الثانية :

والذيل والرسوم والزركشة المحببة

كما نجد فيها كلمة مخضبة :

تزينها أصابع عاجية مخضبة

والأصباغ :

أين أصباغى ومشطى (أنت لى ٢٦)

والوشى :

تزهو بكل لطيف الوشى منصور (أنت لى ٥٨)

والتوشيح :

فوشح الهضابا (أنت لى ٢٤)

على أنه كما تنوعت صيغة الزركشة إلى مزركش ومزركشة حيث عنوان قصيدة (دعوة  
التنورة المزركشة) ، (قصائد ٩٨) ، نجد صيغة التطريز تتنوع بين الماضى والمضارع  
والمصدر ، المفرد والجمع ، وكلها فى عالم المرأة :

تعرف القمة من طرزها (قصائد ٢٣)

زهرات ليمون تطرزها (قصائد ١٠٠)

يا رائع التطريز يا أهـدل (قصائد ٤٥)

ورشق التطاريز والنمنمات (قصائد ٧١)

وتبرد صيغة التزويق وفيها دلالة الزهو والخيلاء والغرور :

أسعى به وبى غرور الطائر المزوق (قصائد ٧٧) .

وتأتى كلمة الزخرفة وفيها دلالة الاهتمام بالشكل دون الاحتفال بالمضمون :

ذَبَحْتُنَا الفسيفساء عصورًا      والدِّمى والزخارف البلهاء  
(إفادة فى محكمة الشعر ١٣)

أو الإيحاء بالزيف والخداع والمداهنة والتزوير :

البطولات موقف مسرحى      ووجوه الممثلين طلاء  
(إفادة فى محكمة الشعر ١٨)

ومؤكدـة معنى النقد الموجع فى مجال غير سياسى وهو مجال سلوكى أخلاقى فى  
قصيدة (البغى) حيث يصفها :

حاجب بولغ فى تخطيطه      وطلاء كجدار المقبرة  
(قالت لى السمراء ١٤٩)

وهكذا نجد أن هذه الألفاظ ترد فى عالم المرأة وولعها بالألوان والأصباغ والزينة ،  
بينما يميل بذلك كله إلى النقد القومى والاجتماعى والسياسى فى قصيدة (إفادة فى  
محكمة الشعر) .

ولعل فى هذا ما يقفنا على إيحاء هذه الكلمات الذى يتعدى العناية بالشكل الخارجى  
إلى معنى داخلى نراه فى تردد هذه الكلمات ما بين المرة الواحدة فى التوشيح ، والنمنمة  
والتزويق ، والوشى ، والأصباغ .

أو ورودها مرتين كالتجصيب ، والطلاء ، أو ثلاث مرات كالزركشة والزخرفة ، أو  
ست مرات كالتطريز ، وهو أكثرها ورودًا . وسنرى أن الشاعر لا يكتفى بدلالة الكلمة

خارجيا بل يهتم بأثرها الإيحائي . بل إنه يرى أن الشعر رقص باللغة ، وضرب من فن العمارة يخطط له الشاعر كما يخطط المهندس المعماري<sup>(١٠)</sup> .

## ٦

ومع اهتمام الشاعر بكلمة « اللون » ، و « الزر كشة » وما شاكلها يأتي اهتمامه بوصف الألوان وصفا يرتبط بالمعنى العام للتجربة الشعرية من الأهمية مجازاته للجو النفسى للقصيدة حزنا وشرورا ، حقيقة أو إيحاء .

هذه الصفات تارة (شاحبة) فى مجال الزينة :

سَرَّحِينِي جَمِّلِينِي لَوْنِي      ظَفَرَى الشَّاحِبِ إِنِّي مَسْرَعِه  
(أنت لى ٢٦)

تَلْبَسِينَ الْمَغْرَبَ الشَّاحِبَ فِى بُرْدٍ شَفِيفٍ  
(أنت لى ٩٢)

أو للايحاء بالحزن والهيام والأسى :

وَسَقَوْهَا مِنْ أُرْبِجِ الْأُودِيَةِ      وَشَحُوبِ الْأَمْسِيَةِ  
(سامبا ٤٩)

يُرَوِّعْنِي شَحُوبِ صَدِيقَتِي الْكُبْرَى  
(يوميات امرأة ١١٥)

شَحُوبِ شَحُوبِ عَلَى مَدِّ عَيْنِي      وَشَمْسِ كَأَمْنِيَةِ خَائِبَةٍ  
(قالت لى السمراء ٩١)

عَلَى كَرَزِ الْأَفْقِ قَامَ الْمَسَاءُ      يَعْلَقُ لَوْحَاتِهِ الشَّاحِبَةُ  
(قالت لى السمراء ٩٠)

أو الذبول :

حَسَرَّتْ عَنْ رَكْبَةِ شَاحِبَةٍ      لَوْنَهَا لَوْنُ الْحَيَاةِ الْمُنْكَرَةِ  
(قالت لى السمراء ١٤٨)

ويتفق مع هذا المعنى دون لفظه فى القصيدة ذاتها (البغى) :

أَخْرَجَتْ سَاقًا لَهَا مَعْرُوقَةً      مِثْلَ مَيْتٍ خَارِجٍ مِنْ كَفَنٍ  
(قالت لى السمراء ١٥٠)



ثم تنتقل إلى صفة أخرى هي ممتعة ، وإذا كان معنى الشحوب تغير اللون من هزال أو جوع أو سفر ، فإن الإمتاع هو تغير اللون من حزن أو فزع ، فالانفعال في الأخير ألصق منه في الأول :

رحمة يا هند هل أمضى له وأنا مبهورة ممتعة  
(أنت لي ٢٦)

ثم نجد اللون القاني أى شديد الحمرة ومقصود منه النضارة والجاذبية :

وقالت الوردة : كانت معى وقطعت غلاتنى القانية  
(أنت لي ١١٠)

ثم نجد اللون الفاقع وهو يأتى للصفرة لشدتها ، ومنه قوله تعالى : (بقرة صفراء فاقع لونها) ، كما يأتى لكل ناصع اللون من أبيض وغيره كما يأتى صفة للحمرة ، وهو المقصود هنا ، ومقصود معه النضارة :

رأيت شجيرة الدُّرَّا ق تلبس ثوبها الفاقع  
(يوميات امرأة لا مبالية ٨٤)

أما (باهت ، ومنخطف) فهما للتزييف والمدارة :

أضلّل الناس ولونى باهت منخطف

(أنت لي ٤٧)

وقد كان أكثر هذه الأوصاف استعمالا وصف الشحوب (٨ مرات) ؛ يلبيها حزين (مرتين) ، تليها الأوصاف الأخرى حيث ترد كل منها مرة واحدة ، وهكذا نجد الحزن والذبول أكثر هذه الإيحاءات شيوعاً ، ومن المتوقع أن تحقق هذه الأوصاف دلالة نفسية تتصل بالشاعر في تجربته الشعرية حالة الإبداع من ناحية ، وبقارئ النص وقت قراءته من ناحية أخرى ، ويبدو ذلك من مجاورة الشحوب لكرز المساء في الأفق ، ويختلف الأمر لو حذفنا صفة الشحوب من الأمسية ، وصديقتى الكبرى ، والركبة ، إذ يختلف المعنى والإيحاء ، فقد كان شحوب الأظافر داعياً للزينة ، وشحوب اللون في الثوب مفيداً بشفافيته ورقته ، وشحوب الأمسية والصديقة والمساء والأفق معبراً عن الأحزان والأسى ، وكان شحوب الركبة شبيهاً بلون الحياة المنكرة ولون الميت في كفنه .

ومجاورة الانبهار للإمتاع صورة من فرع الفتاة ، واللون القاني في الوردة ، يلتقى

مع اللون الفاقع فى ثمرة الدراق فى الجاذبية والتضارة . وهكذا تخوض الأوصاف فى مجال الأثر النفسى الموحى .

## ٧

ومضى الشاعر مع « اللون » ، و « الزر كشة » ، ووصف اللون يؤهله للتشكيل الفنى ليكون رساما يرسم لوحاته بالكلمات ، فقلمه فرشاة ، ومداده . بل كلماته أصباغ ، وألوان ، وعمله الرسم على اللوحات التى هى ظنه ، وعلى الجدران .  
يحدثنا عن رسم اللوحة ٦ مرات فى (أنت لى) ، و ٥ مرات فى (قصائد) ، و ٨ مرات فى (قالت لى السمراء) ، ومرة فى مقدمة كتابه الثرى (الشعر قنديل أحمر) .  
واهتمامه بالتشكيل يستحق الاهتمام لما له من صلة بتشكيل الصورة الفنية لديه ، فهو يستوحى النقش فى التراب :

و كنت تحت الشمس مستريحا      أنقش فى التراب ألف رسم  
(أنت لى ٣٥)

ويبنى الصورة فى مخيلته :

وأرسم الكلمة فى الظن فىأبى الصلْفُ  
لا لن أريق كلمة عنها فحبنى شرفُ  
(أنت لى ٤٩)

ويربط بين الرسم وموحياته من شعر أو فم :

بعد أن كان مصيرى  
مرة يُرسم بالشعر القصير  
مرة يرسم بالثر الصغير  
(قصائد ٩٦)

بل يشبه حبيته بالتصاوير (أنت لى ٥٩) ، ويذكر كلمة الرسوم :

هذا سيجلُ رسومنا تَرَبُّ      العنكبوت بَنَى له سجنًا  
(قصائد ١٣٦ ، وانظر أنت ٩٥)

ويصور في قصيدة (مانيكور) في أنت لي ٦٩ عمل الريشة في صباغة أظافر المرأة :

باهرة ماهرة فتانة الخفـوق  
ترك بعض قلبها للناحل المشيق  
ويقرز الغروب ألف جدول هريق  
هنيهة فالسلم العاجي في حريق  
عشر شموع أو قدت في معبد عتيق

كما يصور في (أحمر الشفاه) صبغة الشفتين :

يغزل نصف مغرب كأنه إله  
حيث جرت ريشته فالرزق والرفاه  
يهرق في دائرة مضیئة دماء  
مداه قوس لا زورد لیت لی مداه  
يرش رشه هنا حمراء من دماء  
ويوقد الشموع حيث غلغت خطاه  
إذا أتم دورة قال العقيق : آه

(أنت لي ١٢٧)

ويذكر معاناة الشاعر لحظة الإبداع في (رسائل لم تكتب لها) بديوان (قصائد ١٠٨) :

أرسم الحرف كما يمشي مريض في سبات  
فإذا سودت في الليل تلال الصفحات  
فلأن الحرف ، هذا الحرف ، جزء من حياتي  
ولأنني رحلة سوداء في موج الدوا

كما يكشف عن هذه المعاناة على لسان بطلة ديوانه (يوميات امرأة ٩١) .

أعط الحرف بالجرح  
وأكتب فوق جدران  
من الكبريت والملح

ويتحدث عن لوحاته :



## وكسرت لوحاتى

(قصائد ١١٩)

وفى مقدمة (قالت لى السمراء) يقول فى قصيدة (ورقة إلى القارئ ٢٩ ، ٣٠) :

حروفي جموع السنونو تمدّ	على الصحو معطفها الأسودا
أنا الحرف أعصابه نبضه	تمزقه قبل أن يولدا
أنا لبلادي لنجماتها	لغيماتها للشذا للندى
سفحت قوارير لوني نهورا	على وطني الأخضر المفتدى
ونتفت في الجوريشي صعودا	ومن شرف الفكر أن يصعدا
تخيلت حتى جعلت العطور ترى	ويشم اهتزاز الصدى

ويمضى فى هذا اللون متسائلا (ص ٦٨) :

من أنا خلى السؤالات أنا      لوحة تبحث عن ألوانها

ويقول (ص ٩٠) :

على تركز الأفق قام المساء      يعلق لوحاته الشاحبة

ويقول (ص ١٠٨) :

كلوحة ناجحة لوونها      أثار حتى حائط الرسم  
كفكرة جناحها أحمر      كجملة قيلت ولم تفهم

والريشة والرسم عدته (ص ١١٢) :

أحب بأعصابى أحب بريشتى      أحب بكلى لا اعتدال ولا عقل  
وتخطيط أكوان وتعمير أنجم      ورسم زمان .. ماله .. ماله شكل

وتصوير النهدين رسم (ص ١٢٨) :

نهداك أجمل لوحتين على جدار الرسم  
كرتان من ثلج الشمال من الصباح الأكرم

وهما كالأرنب رسما (ص ١٣٨) :

كالأرنب الأبيض فى عذوه      الله كم حاولت أن أرسمه

والشاعر فى استخدامه الرسم بمشتقاته لا يغيب عن باله المعنى المعجمى لكلمة الرسم وما تثيره من دلالات وإيحاءات بدءاً من : الأثر وتحلية الدنانير ، والطابع ، وعلامة الحسن أو القبح ، والكتابة ، والثوب المخطط ، ورسم الناقة على الأرض أى تأثيرها .. فهل قصد الشاعر من ذلك كله إلى الشكل الخارجى بما فيه من زخرف أم استبطن بذلك التجربة ، وتجاوز الظاهر المحسوس إلى ما وراءه ؟ سؤال يجيب عنه فن الشعر الذى هو انفعال وتعبير عن الانفعال يتجاوز مجرد التطهير catharasis إلى إثارة الانفعال حتى يجعل قارئه شاعراً كما يقولون .

لقد تساءلنا فى صدر حديثنا عن اللون والرسم عند نزار قبانى عن مدى مواءمته بين الحس والحدس أو بين الداخل والخارج ، ونجيب أن هذه المواءمة لم تتم ، وأنه كان يولى عناية فائقة بتصوير السطح أكثر من عنايته بتصوير جواهر الأشياء .

أما السؤال الثانى حول الوضوح والغموض فنؤجل الإجابة عنه إلى صفحات قادمة .

## ٨

فى التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور نجد استخدام اللون فى عناية واضحة بالداخل ، إذ انشغل الشاعر فى نظرتة للفرد والمجتمع بالباطن مع انشغاله بالظاهر ، واهتمامه الداخلى هذا جعله غير ولوع بزخارف اللون وما اندرج فيه مثلما ولع شاعر كنزار قبانى فيما درسنا من شعره ؛ إذ ظل صلاح عبد الصبور فى تعبيرة الشعرى وصورته الفنية مهتماً بالعطاء الداخلى للمعنى ، والعطاء الباطن فى الصورة أكثر من اهتمامه بظواهر الأشياء . نجد عزوف الشاعر عن الاستخدام الزخرفى لكلمات : الوشى ، والوشم ، والنمنمة ، والتزويق ، والوشاح ، إذ يعتمد إليها تبعاً لحركة المعنى المتموج فى النص ، وليس لتحقيق زينة خارجية للتعبير ، لهذا نجد الكلمات المذكورة لا تتردد لديه . بل إنها لا تذكر إلا مرة واحدة فى سياق اقتضاها ليكتمل المعنى ، أو يتضح الإيحاء ، أو يتم الرمز ، أو ترسم الصورة ، فالوشم فى (شبق زهران) .

وعلى الصدغ حمامة . (ص ١٩) .

ينصرف لمدلول الحماسة الرقيقة الوديدة المسالمة ومناسبة ذلك لموضوع الحرب والسلام في هذه القصيدة حيث وحشية الاستعمار الإنجليزي في حادث دنشواي ، كما ينصرف هذا الوشم على الزند لمدلول وشم أبي زيد الهلالي كرمز تراثي بطولي ، وبذلك تتقابل الدلالات التراثية والمعاصرة جمعا للنضال الوطني أو القومي بين قديم وحديث حول السلام والحرب ، وقل مثل ذلك في « الشال المنمنم » الذي اشتراه زهران (ص ٢٠) ، وقد قابلت النمنمة هنا الموت والحزن (ص ٢١) .

والوشى ليس للجمال بل لتصوير الانتزاع والسلب :

نزعوا الريش وسلبوا ياقوت الوشى

واقترعوا

ثم اقتسموا جوهراً عينيه اللؤلؤتين

آه يا وطنى

(شجر الليل المسافر ٤٧٣ ، ٤٧٤)

التزويق يرد لبيان الاهتمام بالداخل أكثر من الاهتمام بالشكل ، إذ كان التزويق مساويا للكلام « بينما الجمال الحقيقى يكمن فى « الثقافة » :

كان فتى حلمى جميلا لا مُزوقا

مثقفا لا ذرباً اللسان

(أحلام الفارس القديم ٢٠٢)

والوشاح هو الأثر الداخلى لجمال فتاة (فيينا) :

كانت تنام فى سريرى والصباح

منسكب كأنه وشاح من رأسها لردفها

(أحلام الفارس القديم ٢١٣)

لقد خلا ديوانه الأخير (الإبحار فى الذاكرة) من كلمات الزركشة والتطريز تمشيًا مع هذه الظاهرة ، ظاهرة الاهتمام بالداخل .

وهذا العزوف من الشاعر عن الزخرفة الخارجية تابع لتحرك المعنى لديه ضمن اختيار قضايا تتعدى نطاق الذات إلى ما هو أشمل حيث تفاعل الذات مع الموضوع ، وتفاعل



« أنا » مع « نحن » مع « هم » حتى يتم التحوّل مع « الأشياء » فى حوار ثلاثى بين الذات الناضرة ، والذات المنظور فيها ، والأشياء ، ولهذا تولد القصيدة أو تخلق فى ثلاث مراحل :  
مرحلة : « الوارد » كما يعبر المتصوفة ، ثم مرحلة « التلوين والتمكين » ثم مرحلة العودة إلى مرحلة ما قبل ورود الوارد مما يولد الرموز ويؤدى إلى محاورة « الأشياء » أى كل الموجودات المحيطة بالشاعر حتى ليتحول الشاعر عن النظر الداخلى إلى النظر الخارجى فى الكون والحياة ، وعندئذ تكون تجربة الشاعر شخصية وعقلية معاً<sup>(١١)</sup> .

## ٩

وكما تعدى الوشى والتزيق الخارج إلى الباطن ، كان فهمه للرسم - وقد عرفنا أنه أحب فن التصوير<sup>(١٢)</sup> . إذ رأى أن الرسم لا يتمثل فى :  
(تشتت الشكول والصور) ، ولا فى : (تغير الألوان والظلال) ، بل فى الاستيطان ،  
والرؤية الصادقة للجوهر لا للعرض متفقاً مع ما يراه الفلاسفة والأصوليون :

اللهبُ لى المقلّة التى ترى  
خلف تشتت الشكول والصور  
تَغْيِرُ الألوان والظلال  
خلف اشتباه الوهم والمجاز والخيال  
وَحَلَفَ ما تُسَدِّلُهُ الشمسُ على الدُّنَا  
وما ينسجه القمر  
حقائق الأشياء والأحوال

(مرثية رجل عظيم - تأملات زمن جريح ٣١٣)

فهو يريد أن يصل إلى الجوهر وحقائق الأشياء بعيداً عن خداع النظر نتيجة خداع الألوان المصاحبة من ضوئى : الشمس والقمر ، وخداع الوهم والمجاز والخيال .

لهذا يحرص على الاكتفاء بالفاظ التحيير والتسطير وما شابهها مرة واحدة ، كذلك كلمات الوشى وما شابهها ، وورود الرسم مرتين فقط فى دواوينه ، ومرة بصيغة الرسم ومرتين بصيغة المرسومة واللوحة ، والصورة المؤطرة فى (الإبحار فى الذاكرة) .

أما الألفاظ فيصفها بأوصاف عديدة لا تصادف فيها وصفًا لونيًا إلا مرتين ، فهو يصفها في قصيدة (الألفاظ) بأنها :

هواء - جوفاء - كهبوب الريح - حرى - باردة رعناء - لفظ حالم - لفظ مصمت  
- لفظ قائل - تنفث سما - لفظ يردني - كالسكين قاتلة في رفق - خالصة الكفين  
من الدم - الجوفاء - اللفظ الطيب .

(أقول لكم ١٢٠ وما بعدها)

ولم يذكر لها لونا إلا في قصيدة (كلمات لا تعرف السعادة) ، إذ يصفها باللون الأبيض مع صفة الحلاوة تارة آية على استحسانها وقبولها :

ظمنّا ما مات يكفن في الكلمات الحلوة  
في الألفاظ البيض المجلوّة

(الناس في بلادى ١١٥)

أو يصفها في قصيدة (استطرد أعتذر عنه) بأنها بيضاء أيضا مع صفة أخرى هي الملوحة آية على رفضها واستهجانها :

وأنت يا جامدة الأحداق كالنجوم  
يسيل من أشداقك الكلام أبيضًا ومملحًا  
كالزبد المسموم

(تأملات في زمن جريج ٢٨٣)

ويمضى شاعر هذه القصيدة السابقة ينقد زيف كلمات المديح لمن أعماهم النفاق عن واقعهم المهزوم ، وهم لا يعرفون الحزن ويأمرون شاعرهم أن يغنيهم بما يثير زهوهم ،  
وحين يغنى الشاعر :

غَنَيْتُ كان في قرار اللّحن  
ما لم أُجِدْ كتمانهُ من وحشة وحزن

حيثُ يفهمه ساقى الحرس ويشده من أذنه قائلًا مؤنبا :

أَكْتَمَ عَنْكَ أُمُّ أَبُوح ؟  
أَكْتَمَ عَنْكَ أُمُّ أَبُوح ؟

ثم يقول له :

وَشَتَّ بِكَ الْأَنْغَامُ أَيُّهَا الْغَلَامُ

وتكون نتيجة هذا الشاعر الصادق مع الكلمة أن يطرد من بلاط القصر ويصير « ابن سبيل جائعاً مهان » .

أما نتيجة غرور القادة ، فقد دهمتهم « خيول عصبة الشيطان » ومضوا « كالنعامة المجنحة » . ( ٢٨٦ - ٢٩٠ ) .

فهنا نقف أمام رفض الزخرفة المزيفة للكلمة .

## ١٠

وهو إزاء الألوان - التي ترد لديه ٨ مرات معظمها في صورة الجمع - إلى جانب ألوان الطيف في ديوان (الإبحار - ٢٠) ، يلتزم الموقف نفسه فيرى فيها صدق التمييز لا كذب الزخرفة يقول في قصيدة (وقال في الفخر) :

عَلَّمْتُ عَيْنِي أَنْ تَرَى الْأَلْوَانَ فِي الْأَلْوَانِ

علمتُ قلبي أن يشمَّ ريح صدق القول والمحال

(شجر الليل المسافر ٤٩٧)

فكما اعتاد قلبه الصدق اعتادت عينه الصدق وجعلت لكل لون مجاله دون زيف أو تزوير . بل يجعل للألوان جلوة ذات خصوبة تتجدد مع الشمس أى نور الحقيقة :

تَغْزُلُ حِينَ تَمَدَّ إِلَيْهَا الشَّمْسُ الْمَعْطَاءُ

حَاجَتُهَا مِنْ خَيْطِ النُّورِ الْوَضَاءِ

جَلَسُوا أَلْوَانُ أُخْرَى

(٥ - الصورة الشعرية)

ثم تنتقل من هذه المرحلة إلى مرحلة التوالد : « تتوالد منها ألوان » ، ثم إلى مرحلة الانتشار والتكاثر : « في صدر مرايا ، ماثلة في وجه مرايا » بما يوحيه هذا من انعكاس وانتشار .

(فصول متزعة ... شجر الليل ٤٧٢)

وَإِذَا مَا هَلَّ « نَوْرُ الضُّحَى » ، وَوَقْدَةُ الظُّهَيْرَةِ :

النور يجلس العيون تعشى لا ترى



## من البيوت والبشر سوى مكعبات لون وحجر

(انتظار الليل والنهار - تأملات ٣٠٤)

وفى سبيل تحرى الصدق يحرص على وصف اللون فترى صفة :  
(الدكناء) مرتين فى قصيدة (هجم التار ، الناس فى بلادى ١٤ ، ١٧) ، ومرتين  
فى (الإبحار فى الذكرة ٣١ ، ٥١) .

كما نجد صفة (الشاحب) للقمر اللبنى (تأملات ليلية - شجر الليل المسافر ٤٥٤) .  
كما نجد صفة (شاحبة) مع البياض (السلام - الناس فى بلادى ٣٣) ، و (الإبحار فى  
الذاكرة ٧٠) ، كما نجد صفات : الوهاجة والمنطفئة ، والصافى والكايية (الإبحار ٩ ،  
٢٢ ، ٣٤٠) ، و (الإبحار فى الذكرة ٧٠) .

وصفة (عكرة) (أحلام الفارس القديم - الحب فى هذا الزمان ٢٢٢) ، وصفة  
(خافت) للضوء (أحلام الفارس القديم - مفتوح ١١٩) ، إلى جانب صفات : عتامة  
ومعتم وما شاكلها ، وأوصاف أوقات من الليل والنهار مثل :

غبشة المساء (أغنية حب - الناس فى بلادى ٦٨) .

كما نجد صفات : الوهاجة ، والمنطفئة ، والصافى ، والكايية ، (الإبحار فى الذكرة  
١٩ ، ٢٢ ، ٣٤) .

وكلمة الليل ، وكلمة المساء ، وهما من الكثرة بمكان مما يحفز على دراسة توظيفهما  
دراسة مستقلة لتعدد دلالة كل منهما تعددًا يتجاوز دلالة اللون .

ويهمنا من أوصافه للون - على نحو ما ذكرنا آنفاً - حرصه على الدقة فى تحديد  
درجة اللون ، لأن اللون يعنى الصدق فى الحكم ، وفى محاوره الأشياء ، وفى إحياء  
التجربة الشعرية ثم استحيائها والعيش فيها ، ولأن اللون لا يأتى لوظيفة زخرفية جمالية  
محضة . بل لهدف نفسى يثرى التجربة والمعنى ، ويقيم بناء الرمز .

\*\*\*

ولنا أن نقف على سمات مميزة بين هؤلاء الشعراء الثلاثة إزاء نظرهم للكلمة ومهمتها  
فى الرسم والتصوير ، فقد كان البارودى متابعاً للسلف مهتماً بإيقاع الإنشاد أكثر من  
إيقاع الرسم بالكلمات ، وكان انصرافه عن وظيفة البديع الزخرفية صارفاً عن الاهتمام

بألفاظ التوشية والتنميق باعتبارها زينة خارجية . بل إنه لا يولى اهتماما كبيرا بعنصر اللون في الصورة يساوى اهتمامه بعناصر حسية أخرى قد تكون الحركة في طليعتها . أما نزار ، فلأنه مولع بموضوع يكاد يكون ثابتا لديه ، وهو المرأة كان مناسبا له أن يولى اهتماما شديدا بالألوان والزركشة والزخرفة والرسم بالكلمات ، ولأن صلاح عبد الصبور يعيش آلام عصره فإن اللون عنده لم يهتم به لذاته . بل لآثاره النفسية وبخاصة في مجال التناقض وكشف الزينة .

وإذا كنا قد رأينا الرسم بالكلمات شيئا متصلا بالسطح كمداعبة الريح لصفحة الغدير عند البارودي ، فإن الرسم بالكلمات ضرورة فنية لتصوير هموم الشاعر وقضاياها ، سواء أكانت قضية المرأة لدى نزار قباني ، أم الإنسان والمجتمع لدى صلاح عبد الصبور ، وكان الأخير متجها باللون ودلالته إلى باطن التجربة الشعرية لأنه معنى يباطن النفس البشرية ، وأعماق القضايا ، والجوهر لا العرض متجاوزا الأوهام والمجاز باحثا عن (حقائق الأشياء والأحوال) ، ولهذا لا يتيح للون فرصة الخداع ذلك الذى يقول عنه في (الإبحار في الذاكرة ٥٦) :

أو المذُن اليُوتُوبيات المرسومة من عبث الأقلام

وتقويم نظرة هؤلاء الشعراء الثلاثة إلى مهمة الرسم بالكلمات ترجع إلى المهمة الأساسية للفنان ، وهو تحويل « المحسوس الخام » إلى محسوس « استاطيقى » ، أى فن ، وسواء أتابعنا من يفصلون المادة عن الصورة أم من لا يفصلونها من اليونان والعرب والأوربيين ، فإن علينا أن نقر بحقيقة هي أن « عالم الصور » هو « عالم المعطيات الموضوعية » ، وأن الفن منه أو مؤثر حسى يثير ذكريات وصوراً ذهنية مخترنة .

وفهم موقف الشاعر من مهمة « كلماته » ، أو قصيدته تجعلنا فى مواجهة نظرية « لالو »<sup>(١٢)</sup> فى محاولة للتعرف على موقع كل شاعر من شعرائنا الثلاثة من الأوجه الخمسة كما حددها « لالو » . ولعلنا لا نبالغ كثيراً إن حسبنا أن فهم « البارودي » لمهمة الكلمات فى الرسم والتصوير يقترب من الوظيفة التكنيكية حيث يمارس الشاعر نشاطه الفنى لذاته ، فيفكر بلغة الأوزان والإيقاعات فى نشاط نوعى تلقائى .

كما نرجو ألا نبعد عن الحقيقة كثيراً إن ظننا أن « نزار قباني » يقترب من الوظيفة

الكمالية ، تلك التى ترى فى الفن أن ينسينا الحياة ، بأن يصرفنا إلى اللهو والترف ، ويكون تأمل الجمال ضربا من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهموم العيش ، يمدتنا بلذة خاصة تتيح لنا الفرار من الألم ، والخلّاص من متاعب الحياة الجدية ، فيكون ذلك أشبه بما يعنيه جروس Groos بقوله : « إن التفكير الجمالى هو أشبه ما يكون بحالة نفسية سعيدة نستشعرها يوم عيد » .

كما نأمل ألا نتجاوز الواقع إن تصورنا أن « صلاح عبد الصبور » يقترب من الوظيفة التطهيرية أو العلاجية استمرارا لنظرية أرسطو Catharasis باستيعاب كل ما لدينا من مشاعر وانفعالات ، وتحقيقا للتحرير والتحصين ، واقتربا من نصيحة : « جيته » لبعض أصدقائه :

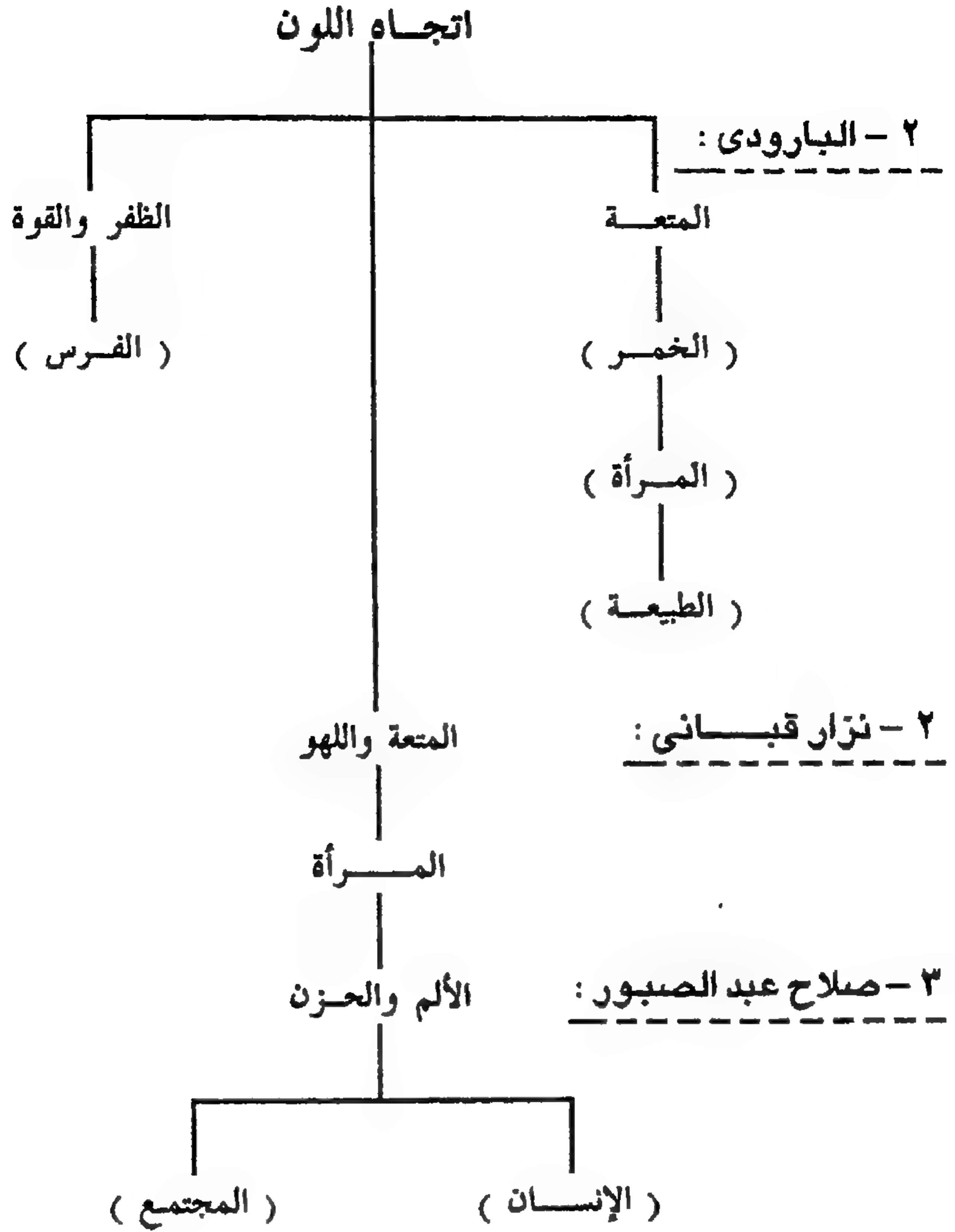
« ليتكم تحذون حذوى ، فإنكم إذا أخرجتم ذلك الجنين الذى يعذبكم إلى عالم النور ، فلن تلبثوا أن تنعموا بالراحة وتشعروا بالسكينة وتظفروا بالهدوء » .

ليس هذا تصنيفا نعتسف فيه الظواهر ، أو نحمل فيه الشعر والشاعر ما لا طاقة لهما به ، ولكننا نسوقه فى معرض تفسير رؤية هؤلاء الشعراء فحسب نتحمل فيه تبعة مقاربة الصواب أو مجانبته ، ذلك أن تأمل اللون عند هؤلاء الشعراء يقودنا إلى هذا الاستنتاج .

فاللون عند البارودى يتجه إلى : الخمر ، والمرأة ، والطبيعة ، والفرس ، واللون عند نزار قبانى يتجه إلى المرأة ، وهو عند صلاح عبد الصبور يتجه إلى الإنسان والمجتمع .

وتبعا لهذا الاتجاه تتحدد الدوافع ، فالدافع لدى الأول ؛ نشاط ذاتى ، والدافع لدى الثانى : المتعة ، والدافع للثالث : الألم والحزن كما يبدو من الشكل التالى :





## هوامش

- (١) رجعنا إلى الجزء الأول من ديوان البارودي ، ضبطه وصححه وشرحه : على الجارم ، ومحمد شفيق معروف ، ط الأميرية ١٩٥٣ ، ويضم من قافية الهزمة إلى قافية الذال . وقد اقتصرنا - في الإحصاء والدراسة - على القصائد المجموعة في هذا الجزء حسب ترتيب القوافي ، وهي مختلفة التأليف زمانا ومكانا كما هو معلوم ، وعدد أبياته ١١٤٨ بيتا .
- (٢) الدكتور شوقي ضيف ، البارودي رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ط ٢ ص ١٦٠ .
- (٣) ابن حزم ، طوق الحمامة في الإلفة والآلاف ، تحقيق الدكتور الطاهر مكي ص ٢٤ .
- (٤) الدكتور شوقي ضيف ، نفسه ص ١٤٣ ، ١٧٤ ، والدكتور على الحديدي ، محمود سامي البارودي ، شاعر النهضة ، الأنجلو ط ٢ ص ٣٩٩ - ٤٠٨ .
- (٥) مختارات البارودي ج ١ ص ٣ .
- (٦) من المهم الرجوع إلى مادة الرسم في المعاجم العربية . ويهمننا من الأثر بمعنى الديار النظر إليه ، وإحداث أثر النقش بقولهم إن الرسم : خشبة فيها كتاب منقوش ، وشيء تحلى به الدنانير ، وقال ابن سيدة الرسم : الطابع ، والعلامة الحسنة أو القبيحة ، وقالوا رسم بمعنى كتب ، وثوب مرسم بالتشديد مخطط وفي حديث زمزم « فرسمت بالقباطي » . وناقاة رسوم : تؤثر في الأرض من شدة الوطاء ، ورسمت الناقة ترسم رسيما : أثرت في الأرض من شدة وطئها والرسم : حسن المشي (لسان العرب - مادة رسم ، والمخصص لابن سنيده في صفحات عديدة عن الألوان) .
- (٧) وجعنا إلى أعمال نزار قباني التالية :  
قالت لي السمراء ط ٤ ١٩٦١ ، وسامبا ط ٣ ١٩٦٠ ، وأنت لي ط ٤ ١٩٦٠ وقصائد ط ٥ ١٩٦١ . ويومييات امرأة لامبالية ط ٢ ١٩٦٩ ، وإفادة في محكمة الشعر ط ١ ١٩٦٩ ، وكلها من منشورات نزار قباني ، بيروت .
- (٨) قصيدة ألقاها في مهرجان الشعر التاسع ببغداد في نيسان ١٩٦٩ .
- (٩) استعمال (باهت ، ومنخطف) في اللون لم أقف لهما على استعمال في المعاجم ، وهما استعمالان عاميان ، ويجوز نقلهما عن طريق الاستعارة هنا .
- (١٠) قصتي مع الشعر ، بيروت ١٩٧٣ ص ١٩ ، ٦١ .
- (١١) حياتي في الشعر ، دار العودة بيروت ١٩٦٩ ص ٨ - ١٦ ، ٧ - ٢٩ ، « ورجعنا إلى دواوينه بالمجموعة الكاملة » دار للعودة بيروت .

- ويتفق معه نزار قباني في محاورة الطرف الثالث وهو المستقبل الذي يصله الخطاب (وهو الشعر)  
من الشاعر (وهو المرسل) ، قصتي مع الشعر ، بيروت ١٩٧٣ ص ١٥٧ .
- (١٢) صلاح عبد الصبور ، نفسه ص ٣١ .
- (١٣) الدكتور زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٧٩ ص ٢٠٦ وما بعدها .



## الفصل الثالث

### لوحة التصوير بين اللونين المركب والمفرد

(أ) عند البارودى :

- اللون المركب : من جملة ألوان ، ثم ازدواجية الأبيض والأسود ، ثم ازدواجية كل منهما مع الألوان : الأحمر ثم الأصفر ثم الأخضر ، نمطية التكرار فى صورة الخمر - استلهام التراث .
- اللون المفرد : وأكثره الأبيض (١٦) مرة ، وأقله الأصفر ، ويذكر مرة واحدة .
- أكثر صور اللون تجعله عنصراً من بين عناصر فى مساواة بين العناصر الحسية .

(ب) عند نزار قبانى :

- اللون المركب : فى صورة : الثلج ، والشمع ، والخمر ، والليل ، والمرمر ، واللؤلؤ ، والبذر ، والجنى ، والضوء . وكلها فى مجال المرأة .
- اللون المفرد : وأكثره : الأحمر (٦٠ مرة) وأقله الأصفر (٦ مرات) وكلها فى مجال المرأة .
- اللون مفضل على سائر العناصر الحسية .

(ج) عند صلاح عبد الصبور :

- اللون المركب : من جملة ألوان ثم ازدواجية الأسود والأبيض ، ثم ازدواجية كل منهما مع غيره - ميل الشاعر للرمز .
- اللون المفرد : أكثره : الأسود وأقله الأزرق ، ويتخذ اللون أداة لتفسير أقنعتة الثلاثة : الحب الهروبى ، والتصوف ، ورمز الفارس .





فى المستوى الأول نجد صورة تجمع الألوان : الأبيض (الصفيح المشطب ، وبيض  
الظبا ، والغدوة ، وتبدو) .

والأسود (سود المنايا ، وتغرب ، والليل ، والغيهب ، والنقع) ، والأحمر (حمر المنايا) .  
وهنا نجد الصورة اللونية المركبة من لونين (ص ٣٢) .

ترد لوصف الهيجاء :

وبخر من الهيجاء خضت عباة      ولا عاصم إلا الصفيح المشطب  
تظل به حمر المنايا وسودها      حواسر فى ألوانها تتقلب  
توسطته والخيل بالخيل تلتقى      وبيض الظبا فى الهام تبدو وتغرب  
لذن غدوة حتى أتى الليل والتقى      على غيهب من ساطع النقع غيهب  
أو ترد لوصف صورة من صور الغرام (ص ٩٩ ، ١٠٠) ، بين : الأبيض (بياض  
الأسنان كالدر ، وضحت ، وجمان القطر) ، والأحمر (خدها الوردى) ، والأسود (سجت  
أظلالها) ، والأخضر (سندس النبت) :

أنال من ثغرها الدررى ما سألت      نفسى ومن خدها الوردى ما اقترحت  
فى روضة بسمت أزهارها ونمت      أفنانها وسجت أظلالها وضحت  
تكللت بجمان القطر واتزرت      بسندس النبت والريحان واتشحت  
أو تصف جمال المرأة (ص ٤٥) :

من العين حمر الحلى بيض الترائب

فهنا عظم سواد العين ، وحمرة الزينة ، وبياض جسم المرأة  
أو تصف النفاق والمخادعة (ص ١٥٥) بما فى ذلك تناقض الظاهر الأبيض الطيب ،  
والباطن الأسود اللثيم ، والظاهر الأبيض المسالم ، والباطل الأحمر العبدوانى :

كيف تبيض من أناس وجوة      صبغ اللؤم عرضهم بسواد  
أظهروا زخرف الخداع وأخفوا      ذات نفس كالجمر تحت الرماد

فترى المرء منهم ضاحك السن وفى ثوبه دماء العباد

ونرى هنا التركيب اللونى مؤديا وظائف نفسية وحسية متواضعة لكنها تزيد الصورة  
جلاء حسب تفاوت مراميها ومعانيها المتعددة .



وهناك من مجالات اللون المركب ما نجده محصوراً في وصف الخمر بطريقة تكاد تكون مكرورة في ثمانية نماذج أحصيناها ، وحللناها فوققنا على تشابه أركانها وعناصرها تشابهها يكاد يكون تاماً ، يجعل الصورة مكرورة معادة عند البارودي بسبب تأثره التراث ومتابعته إياه :

يقول في الصورة الأولى (ص ١٤) :

ميدان سبق للخلاعة أشرقت	فيه الكميّة بغرة غراء
حمراء دار بها الحباب كأنها	شفق بدت فيه نجوم سماء
هي كالأشعة غير أن ضياءها	من ذاتها لا من ثقب ضياء
وإذا رجعت إلى اليقين فإنها	نار تحلل جسمها في ماء

نجد فيها الحمرة والسواد في الكميّة ، والحمرة في الشفق والنار ، والبياض في غرة غراء ، والحباب ، والنجوم ، والأشعة ، والضياء ، وأشرقت ، كما نجد الماء وهو لا لون له .

ونجده في الصورة الثانية (ص ٢٠) يقول :

ألا عاطنيها بنت كبرم تزوجت	على نغمات العود باين سماء
أنت حقب من دونها فتهدمت	سوى ردع لون أو رفيف ذماء
إذا اتقّدت في الكأس خلت وميضها	على وتراث الكف نضح دماء

وهنا نجد الحمرة في : (دماء ، وبنت كرم) ، والأبيض (وميض) ، وابن سماء (الماء) وهو لا لون له ، وكف الساقى .

وهكذا يمكن الوقوف على تركيب الألوان في الصورة الثالثة (٣٥) :

فقام إلى راقود خمر كأنه	إذا استقبلته العين أسود مغضب
يمجّ سلافاً في إناء كأنه	إذا ما استقلته الأنامل كوكب

وفي الصورة الرابعة (٢٨) نجد استعارة صفات الفرس للخمر :

وسقت مع الغواة كميّة لها	جموحاً لا تلين على الجذاب
إذا ألجمتها بالماء قرّت	ودار بجيدها لبّ الحباب
موردة إذا اتقّدت بكف	جلتها للأشعة في خضاب

وفى الصورة الخامسة (ص ٥٤) :

إذا اتَّقدتْ فى الكأس خلتَ مُديرها      تخضَّبَ منها كُفُّه بخضاب  
كأن سنا الكاسات والندُّ ساطع      نجومُ تراءت من خلال ضباب

وفى الصورة السادسة (ص ١٠١ - ١٠٢) :

دارت علينا بها الكاساتُ مترعة      بُحمره لو بدت فى ظلمة قدحتُ  
حمراء سلسلها الإبريقُ فى قدح      كشعلة لفحتُ فى ثلجة نصحتُ  
روح إذا سلكتُ فى هامد نبضت      عروقه أو دنتُ من صخرة رشحت  
طارَت بألبابنا سـكـراً ولا عجب      وهى الكميْتُ إذا فى حلبة جمحتُ

وفى الصورة السابعة (٧٤) نجده ينشغل مع الألوان بالحركة :

يتساقون بالكؤوس مداماً      هى كالشمس فى قميص إياة  
فى أباريق كالطيور اشرابت      حَذَرَ الفتك من صياح البزاة  
حانياتٍ على الكؤوس من الرأ      فـة يرضعنهنَّ كالأمهـبات

وفى الصورة الثامنة (١٠٤) يستمر انشغاله بالألوان مع الحركة :

وليلةً بضياء الكأس لامعة      أدركتُ باللهو فيها كلُّ مقترح  
أحييتها بعد ما نام الخلىُّ بها      بغادةٍ لو زأنتها الشمسُ لم تلح  
فلو تأملتني والكأسُ دائرة      لخلتني ملكاً بختال من مرح  
وكيف لا تبلغ الأفلاك منزلتى      والبدرُ فى مَجْلِسِي والشمسُ فى قدحى

ومع اعتذارى عن الإطالة أقول : قد حرصت على ذكر الأبيات كاملة لتعقد موازنة بين الصور ، واقفين فيها على الاتفاق في البناء والتركيب ، وفى تكرار بعض المفردات ، وفى مصدر هذه التراكيب والمفردات ، وفى الاستعانة بغير العناصر اللونية ، وفى الروى والقافية ، وحركة الروى ، ونقدم بين يدي هذه الموازنة هذا الجدول التوضيحي المقتبس من تفصيلات الصور السابقة تأكيداً للتكرار :

( موازنة بين صور الخمر عند البارودي وما فيها من لون )

البحر	حركة الروي	الروي	القالية	عناصر خارجية			مواد	يضا	حمرة	الحمرة والبراد	رقم الصورة والصفحة
				عنصر بدوي	الكأس	الماء لالون له					
الكامل	مكسورة	المهزة	مردوفة بالألف	-	-	✓	.	غرة - غراء - حجاب - نجوم - أشعة - ضياء - أشرفت	الشفق - النار	كميت	الأولى ١٤
الطويل	مكسورة	المهزة	مردوفة بالألف	الكف	✓	ابن سماء	-	ويض	اتقدت - دماء - بنت كرم	-	الثانية ٢٠
الطويل	مضمومة	الناء	مجردة من الروف	الأنامل	إناء	-	أسود	كوكب	غمر - سلاف	-	الثالثة ٣٥
الوافر	مكسورة	الباء	مردوفة بالألف	بكف	-	الماء	-	الحجاب الأشعة	اتقدت - موردة - غطاب	كميت	الرابعة ٣٨
الطويل	مكسورة	الباء	مردوفة بالألف	كفه	الكأس	-	دخان الد - وهو البخور - ضباب	سنا - نجوم	اتقدت - تغضب - غطاب	-	الخامسة ٥٤
البسيط	ساكنة	الناء	مجردة من الروف	ألبا	الكاسات	من صخرة رشحت	ظلمة	ثلجة	حمرة - حمراء	الكميت	السادسة ١٠٢ ، ١٠١
الخفيف	مكسورة	الناء	مردوفة بالألف	-	الكؤوس	-	-	الشمس - إياة	المدام	-	السابعة ٧٤
البسيط	مكسورة	الحاء	مجردة من الروف	هو والغادة	الكأس	-	ليلة	ضياء - لامة - الشمس = البدر	-	-	الثامنة ١٠٤

من تأمل هذا الجدول يظهر النمط التكرارى لكلمات بعينها تتكرر فى الصور مثل :  
الكميت ودلالاتها اللونية ، التى ترد ثلاث مرات ، وانتقدت (فى ثلاث صور) ،  
وتخضبت وخضاب (فى صورتين) ، والنار أو شعلة (فى صورتين) ، والحباب (مرتين) ،  
والنجوم والكواكب بعامة (٥ مرات) ، والأشعة (مرتين) ، والضياء (مرتين) .  
كما نجد تكرار مزج الخمر بالماء (مرتين) ، وورد الكأس أو الإناء (٥ مرات) ،  
والكف أو الأنامل (٤ مرات) .

وسنجد مصدر إيجاء الكلمات ، بل مصدر الصورة بوجه عام ، تراثيا حيث يجارى  
السلف فى إطلاق الشفق على الحمرة ، والغرة للبياض ، والبخور والظلمة للسواد ، والبدر  
للمرأة ، والشمس للخمر ، وقد مال العرب إلى تشبيه المرأة بالبدر لا بالشمس مع أن  
البدر مذكر والشمس مؤنثة ، وهذا المصدر التراثى للصورة ومكوناتها يلتقى بمصدر  
الطبيعة والبيئة حيث السماء الصافية ونجومها ، وحيث الخيل وأوصافها ، كما يلتقى  
بالتعبير الكنائى ابن سماء ... وقد جرت الصبور كلها على نسق واحد فى بنائها واعتمادها  
على عناصر اللون المركب ، ولم يخرج عن ذلك إلا الصورتان الأخيرتان ، إذ وجدنا -  
إلى جانب اللون المركب - عنصراً جديداً مثيراً هو الحركة ، والصوت إذ وجدنا فى  
الصورة السابعة شكلاً خارجياً للأباريق يجعلها كالطيور التى اشرأبت ، خوفاً من فتك  
البزاة ، وتوجسا من أصواتهم ، والأباريق - مع هذا الحذر والتوجس - فى حذب وحنو  
على الكؤوس رافة بها كرافة الأمهات المرضعات بأطفالهن ، فكأن الإبريق يحمل جزءاً  
وثيق الصلة به كالأطفال من أمهاتهم وهى صورة رائعة حقاً .

وفى الصورة الثامنة - وهى دون الأولى منزلة - نجد تفاعل الحركة بين عنصرين  
بشريين - هو والغادة - والكأس دائرة بينهما .

ومن طريف الاتفاق بين هذه الصور ما يبدو فى الوزن والقافية والروى : المطلق  
والمقيد .

وقد كان لبحر الطويل الغلبة (٣ مرات) فالبسيط (مرتين) ثم كان لكل بحر مما يلي  
استعمال واحد : الكامل ، والوافر ، والخفيف . وكانت الباء أكثر بحروف الروى وروداً  
(٣) ، يليها كل من الهمزة والتاء (مرتين لكل) ثم الحاء (مرة واحدة) ، وكان الإطلاق



فى الحركة أكثر من التقييد (٦ - ١) وكان الكسر أكثر من الضم (٦ - ١) وقد ارتبط الردف بالروى المكسور فى الصور جميعها ما عدا الصورة الثامنة ، وحين تجردت القافية من الردف مال الروى بحركة أخرى غير الكسر كالضم ، أو مال للقيء بالسكون فكانت القافية (مجردة) فى حالة واحدة وورد (الردف) بالألف فى قافية خمس من الصور ولم يرد الردف يالواو أو الياء ، والميل لحركة الروى ، والردف فى القافية يدلان على ميل الشاعر إلى الإطالة الصوتية لا إلى القيد والاختصار .

والحاح البارودى على صورة الخمر ، هذا الإلحاح الذى وقفنا عليه ، يؤكد تأثيره فى خمرياتة<sup>(١)</sup> بالفارسية ، حيث قراءاته لكل من الشيرازى والخيام لكنه لا يسلك بها مسلكا صوفيا ، وإنما يتخذ منها ساعة لهو وممتعة ، وما وقفنا عليه من التكرار الواضح فى هذه الصور ما يفقدها حرارة الصديق وقوة الانفعال ، وإذا اخترنا بين رأيين : هل كانت صورة الخمر لديه صورة من آثار معارضته القدماء ؟ كما يذهب الدكتور محمد حسين هيكل<sup>(٢)</sup> ، أن أنها صادرة عن عاطفة حقيقية كما يذهب الدكتور شوقى ضيف<sup>(٣)</sup> ؟ ملنا إلى القول بالتقليد ، إن لم تخرج هذه الصور عما رسم لها إلا فى أضيق نطاق ، ولعل أجود هذه الصور خروجها إلى الحركة فى الصورتين الأخيرتين .

ولن نذهب - تبعا لإيماننا بالتقليد لدى الباودى - إلى تفسير الخمر لديه ذلك التفسير الذى ارتآه الدكتور محمد النويهى<sup>(٤)</sup> إزاء خمر أبى نواس حيث جعل النويهى الخمر لدى أبى نواس كائنا أثويا مجسداً فى مقام إحياء animation الخمر مولدة لإحساس جنسى ، أو أنها أما . إلخ ...

ازدواجية الأبيض والأسود<sup>(٥)</sup> :

قلنا إن اللون المركب عند شاعرنا يبدأ مركبا من مجموعة من الألوان ثم يخلص إلى عنصريه الأساسيين ، وهما الأبيض والأسود ، وهما أكثر الألوان شيوعا لديه .

وخلاصة الموقف فى استخدام هذه الازدواجية تتمثل فى بيان المتناقضات أو الأضداد قصداً للتمايز والإبانة ، ولعل الاستعارة التراثية لاستخدام (الورقاء) كثيراً لديه ما يقوى احتمال وجود ازدواجية الأبيض والأسود بما فى لونها من بياض وسواد ، وقد وردت

فى الجزء الأول من ديوان البارودى ٤ مرات (ص ١٤ ، ١٥ ، ١٩) ، وكذلك المطوقة (ص ١٦٧) وهى ذات طوق فى عنفها يخالف لونه لون باقى جسمها .

على أننا نجده يقرن بين تركيب هذين اللونين والصوت حيث نجد الورقاء تغنى (ص ١٤) ، وتسجع (ص ١٥) ، والورق تهتف أى تسجع وترتل (١٩) ، كما نجد المطوقة تنوح (١٦٧) ، وهذا ما يقفنا على جمع الشاعر بين الحس اللونى والحس السمعى مما يساعد فى الإيحاء والتأثير . وينتقل من ذلك إلى تقابل الأضداد ، حيث الصفاء بعد الكدرة (ص ٥١) :

فسوف تصفو الليالى بعد كدرتها      وكلُّ دور إذا ما تمَّ ينقلبُ  
وصور الأبيض والأسودا (ص ١٩١) .

وبياض مشيب فى سواد شباب (ص ٥٥) . وإزالة الشك باليقين (ص ٣٢) :

وإنى إذا ما الشكُّ أظلم ليله      وأمست به الأحلامُ حيرى تشعبُ  
صدعتُ حفاًفى طرّتيه بكوكب      من الرأى لا يخفى عليه المغيبُ

وتتعدد مجالات هذا التناقض بين الأبيض والأسود بغية الوصول إلى الحقيقة ، فمنها ما يتصل بجمال المرأة ، ومنها ما يتصل بالليل والنهار رمزين لما وراءهما ، ومنها ما يتصل بالحرب والحياة والموت .

فى المجال الأول نرى حسن المرأة مستمدًا من الطبيعة العربية إزاء حسن المرأة وفتنتها الكامنة فى بياض لونها المتميز وسط السواد :

مرت علينا تهادى فى صواحبها      كالبدْر فى هالة حَفَّت به الشهبُ  
كأن غرَّتْها من تحت طرَّتْها      فجر بجائحة الظلماء منتقب  
فتاة تريك الشمس تحت خمارها      إذا سمرت والغصن فى معقِد البند

(ص ٤٩ ، ٥٠)

والفكرة واحدة فى الصور الثلاث : بياض يشتد جلاؤه وتبديه وسط محيط أسود ، والفكرة مكرورة فى الصور أيضًا ، ومعتمدة على أسس تراثية حيث الفجر والبدْر والشمس ، وإن كانت العرب تميل إلى تشبيه المرأة بالبدْر ، وقد مال النابغة إلى تشبيهه بمدوحه بالشمس فى مجال الموازنة بين كبير قوى وما يليه قوة وشدة حين قال :

فإنك شمسٌ والملوكُ كواكبُ إذا طلعتْ لم يندُ منهنَّ كوكبُ

وارتباط البارودى باللون الأبيض المتميز من الأسود هو الذى دفعه إلى (عيون المها) - ص ٥٦ فى مجال الغزل ، و (الأرقم) ، وهى حية ذات بياض وسواد (٨٩) ، و (الرقط) وهى ذات بياض وسواد أيضًا ، وكلاهما فى مجال الخطر الداهم أو الموت المخلق . وهذا ينقلنا إلى مجال آخر من استعمال هذه الازدواجية ، وهو مجال الحرب ، والموت (٩٥) :

نغيرُ على الأبطال والصبحُ باسمُ      ونأوى إلى الأدغال والليلُ جانحُ  
ألم تر معقود الدخان كأنما      على عاتق الجوزاء منه سوانحُ

ومقابلة الموت والحياة تبدو فى قوله (١٨٩) ، و (ص ٢١٨) :

.....  
فكأنهم لم يلبثوا      وقد خابَ مَنْ يَجْنى من الأرقمِ الشهدا  
إلا بياضًا فى سواد

على أن مجال الموت يقف بنا عند نوع من الرثاء لديه ، وهو رثاء زوجته (ص ١٥٦) ، ورثاء ابنه (١٦٨) .

والحق أن قصيدته فى رثاء زوجته تعد قطعة حية من عاطفته الصادقة ، ولهذا نراه - على غير ما ألفناه - مهتما فيها بالألوان ، ويبدو الثلثان الأولان من القصيدة أقوى فنيا وأحكم صياغة وتصويرًا من الثلث الأخير ، وقد اختار لها بحر الكامل بتفعيلاته السداسية واختار رويًا هو الدال المكسورة مشبعًا الكسر إلى ياء تصوت تصويت النواح والعويل ، وكذلك كان روى رثاء ابنه مكسورًا . لكن الزيادة فى حروف القافية فى رثاء زوجته تمثلت فى الردف بالألف قبل الروى فاجتمع للروى مدان للصوت النائح أحدهما قبله وهو الألف ، والآخر بعده وهو إشباع الكسرة ، ذلك أن حزنه على زوجته يفوق كل حزن ، لاسيما وقد تلقى نعيها وهو منفى بسر نديب فى جنوب الهند إثر الثورة العراقية (١٨٨٢) ، وتكثر فى القصيدة مقابلات الأبيض بالأسود مما نشير إليه بإيجاز ، حيث قدح الزناد وشعلة الفؤاد ، وهيب ثورته ، وشعلة مارج ، وشيبة .. إلخ من ناحية .

وسوادى (القلب) ، والحزن الباطنى الذى يأكل الحشا ، و :

قد أظلمت منه العيون كأنما كحل البكاء جفونها بقتاد (ص ١٦٢)

والقبر ، والردى .. إلخ من ناحية أخرى ، حتى يقول (ص ١٥٩) :

أعزّز على بأن أراك رهينة      فى جوف أغبر قاتم الأسداد  
أو أن تبينى عن قرارة منزل      كنت الضياء له بكل سواد

ومقابلة البياض والسواد تجسيد لمعنى الحزن ، ويرشح ذلك كلمات من القصيدة من مثل قوله :

أصاب سوادى ، ولوافح ، والأكباد ، وقرحى العيون وألقين الدر ، وخذودهن  
وقلوبهن ، والدمع ، وحداد ، ولهب ، وشاه وجه الحادى ، ومغشياً ، ونهشت ، ويلمه ،  
والحزن ، ومصارع ، وحر يوم كريهة ، وبقايا أرسم ، وأغبر قاتم ، والمطوقة ، وصرعة ،  
والمنون ، وحسرة ، وناحت مطوقة .. إلخ .

وهكذا تتجلى لوحة الألوان المركبة عند الشاعر ما بين أصليها : الأبيض والأسود فى مواجهة بين الحياة والموت إزاء من يحب حتى قال : (ص ١٥٨) :

يا دهرُ فيم فجعتنى بحليلة ؟      كانت خلاصة عدتى وعتادى  
إن كنت لم ترحم ضناى لبُعدها      أفلا رحمت من الأسى أولادى  
أفردتهن فلم ينمن توجعاً      قرّحى العيون رواجف الأكباد  
ألقين درّ عقودهن وُصغن من      درّ الدموع قلائد الأجياد  
فخذودهن من الدموع ندية      وقلوبهن من الهموم صوادى

وبقيت مقابلة بين الأبيض والأسود فى مجال الليل والنجوم والصبح ، وهنا تكمن دلالة الزمن ، وإحساس الشاعر بقضية الزمن هى أساس نظرتة للحياة : حلوها ومرها ، سعدا وشقائها ، جدّها ولهوها .

وهو حين يتحدث فى قصيدته التى يمدح بها النبى ﷺ (ص ٨٤ ، ٨٥) يقابل بين النور والظلمة فنجد مقابلة بين النجوم والأنجم والصبح والفرج ، من ناحية ، والليل والضلالة والإدلاج ومعتكر والأخبية والغياب والظلماء من ناحية أخرى ، فى أربعة أبيات متتالية ليقس تباعد زمنى : الضلالة ، والهدى ، والكفر والإيمان .



كذلك توقيته للفجر (ص ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٩٢) ، وهذا التوقيت يعنى انتظار النهاية ، وتوقع بداية الأمل والخلاص ، وبخاصة فى مجال شوقه لمصر ، وهو بسر تديب (ص ١٧٤ ، ١٧٥) :

وَمِمَّا شَجَانِي بَارِقٌ طَارَ مَوْهِنًا      كَمَا طَارَ مُنْبِتُ الشَّرَارِ مِنَ الزُّنْدِ  
يُمَزَّقُ أَسْتَارَ الدَّجَنَةِ ضَوْءُهُ      فَيَنْسِلُهَا مَا بَيْنَ غُورٍ إِلَى نَجْدِ  
أُرْقَتْ لَهُ وَالشَّهْبُ حَيْرَى كَلِيلَةٍ      مِنَ السَّيْرِ وَالْآفَاقِ حَالِكَةِ الْبَرْدِ  
فَبِتْ كَأَنِّي بَيْنَ أَنْيَابِ حَيَّةٍ      مِنَ الرَّقْطِ أَوْفَى بَرَثْنَى أَسَدٍ وَرْدِ  
أَقْلَبُ طَرْفِي وَالنَّجْوَى كَأَنَّهَا      قَتِيرٌ مِنَ الْيَاقُوتِ يَلْمَعُ فِي سَرْدِ

وتوقع البداية والنهاية لدى الغريب . بل المنفى عن وطنه أمر ليس هينا ، إذ تتوقد عاطفته وتتيقظ مشاعره حينئذ إلى وطنه الحبيب ، ولقاء الأحبة ، وضيقا بكآبة المنفى ، وبعد الشقة .

وفى ازدواجية اللونين الأسود والأحمر يغترف البارودى من التراث أيضا ، وينحصر هذا الاستخدام فى مجال الخمر ، والفرس ، والحروب أو الموت . وترد كلمة الكميت بما فيها من كمة تجمع بين الأسود والأحمر للدلالة على الخمر ص (١٤ ، ٣٨ ، ١٠١) .

أو الفرس ص (٣١ ، ٧٨) ، وقد يوازن بين موحيات لون الكميت والأدهم أى الأسود فى بيت واحد ليعين فارق ما بين الجنون والحمق (ص ٧٨) :

لَيْسَ بَيْنَ الْجُنُونِ وَالْحُمُقِ إِلَّا      مِثْلُ مَا بَيْنَ أَذْهَمٍ وَكَمَيْتٍ

وقد ينتقل إلى مجال الموت مستخدما هذين اللونين حين يوازن بين حمر المنايا وسودها (٣٢) ، والموت الأحمر والأسود (١٣٩) :

صَبِرْتُ لَهُ وَالْمَوْتُ يَحْمَرُّ تَارَةً      وَيَنْغَلُّ طَوْرًا فِي الْعَجَاجِ فَيَسْوَدُ

وهكذا نجد ازدواجية السواد والحمرة تدور بين الخمر ، والخيال ، والموت ، وفى الثلاثة نجد الانتقال من واد إلى آخر ، فالخمر انتقال من الوعى إلى اللاوعى ، ومن الواقع إلى الخيال ، والخيال انتقال من مكان إلى مكان ومن حال إلى حال ، والموت انتقال من الحياة إلى القناء ، وفى ذلك دلالات التغير والتحول ، وهما دالتان تراثيتان

أملتهما طبيعة الصحراء القاسية في تعاملها مع الإنسان من خلال ثنائية الخيل والموت ،  
إذ يكون الخيل مفراً من الموت أى انتقلا من واديه إلى واد آخر ، كما تكون طريقا إلى  
الموت فى الحروب أو الفقد فى الصحراء التى سميت عندهم (مفازة) ، وبين طرفى  
النقيض : الحياة والموت تأتى الخمر ممثلة لحالة مخصوصة من الحياة .

ويزدوج اللون الأسود مع الأخضر مرة واحدة فى وصف القطن (ص ٢٩) :

فَأَصُولُهُ الدِّكْنَاءُ تَسْبِجُ فِي الثَّرَى      وفروعُه الخضراء تلعبُ فى الهوا

أما ازدواجية اللون الأبيض مع غيره ، فتزد فى مجال حسن المرأة إذ شبه الأسنان  
باللؤلؤ والشفقتين بالياقوت (١٢٩) فى سنن ترائى :

وَاللُّؤْلُؤُ الْمُنْضُودُ بَيْنَ يَوَاقِيتِ      هِيَ الشَّهْدُ ظَنًّا ، بَلْ أَلَدُّ مِنَ الشَّهِدِ

أو يشبه الأسنان بالدر والخذ بالورد (٩٩) :

.. أَنَسَالُ مِنْ ثَغْرِهَا الدَّرِيُّ مَا سَأَلْتُ      نفسى ومن خدّها الوردى ما اقترحتُ

وتلجأ ازدواجية اللونين الأبيض والأصفر إلى عنصرى الفضة والذهب (اللجين والغرب)  
ص ٧٢ ، إذ يستخدم الفضة للقمر (٥٥) بشكل يكاد يكون محاكاة تراثية لشعر  
السابقين :

وَبَدَا الْهَلَالُ عَلَى الْأَصِيلِ كَأَنَّهُ      نُونٌ مَفْضُضَةٌ بَرَقَ مَذْهَبِ

وحين يتحدث عن حروبه وشربه يحدثنا عن لون فرسه (١٢٤) :

بمضمّر أرني كأنّ سراته      بعد الحميم سبيكة من عسجد  
خلصت له اليمنى وعمّ ثلاثة      منه البياض إلى وظيف أجرد  
فكأنما انتزع الأصيل رداءه      سلبا وخاض من الضحى فى مورد

فقد خلصت يمناه وصارت ذهبية كظهره ، وكانت القوائم الثلاث بيضاء فى صورة  
ممعنة فى اللون إمعانا تفصيليا رائعا .

وهكذا وجدنا العنصرين التقليديين : الفضة والذهب للبياض والصفرة ، جريا فى  
مضمار التراث .

أما ازدواجية اللونين الأبيض والأخضر فتد مرة واحدة (ص ١٠٠) ، يقول فى وصف روضة موازنا قصيدة ابن النبى التى أولها :

يا ساكنى السّفح كم عين بكم سَفَحَتْ      تكللت بجمان القطر واتّزرت  
بسُنْدُسِ الثّبت والرّيحانِ واتّشحتْ

والجمان : اللؤلؤ ، وهو بذلك يمضى فى أثر القدماء فى صفة البياض .

### اللون المفرد

قدما أن أكثر الألوان المفردة عند البارودى هو الأبيض (١٦ مرة) ، ولعل للبيئة من حوله بعض الأثر فى ذلك الصفاء فى نظره ، ما بين إقامته المتنوعة بين جزيرة الروضة وحلوان والجيزة ، وتنوع رؤيته ما بين إقريطس وسرنديب وغيرهما ، وفى ذلك تنوع الطبيعة فى مظاهرها أمام ناظره . على أنه حين يذكر الإنسان اللون الأبيض يتداعى للذهن معنى النقاء والطهر والسلام ، ولهذا كانت الحمامة البيضاء رمزا للسلام أو الاستسلام أو المسالمة ، وربما وصفنا القلب بالبياض مجازاً قاصدين الطيبة وسلامة النية .

وللتصوير البيانى منزلته لدى للبارودى نراه (فى تصوير المنظور المعتمد على حاسة النظر) كما كتب الدكتور محمد حسين هيكى فى مقدمة ديوانه ، لا كما آخذ العقاد (شوقي) فى ذكر أشياء حمراء فى النص النقدى الشهير المتداول على ألسنة النقاد<sup>(٦)</sup> .

وينصرف اللون الأبيض - فى معظم حالاته - إلى ما انصرف إليه لدى القدماء من بياض الغرة (ص ١٤) ، وبياض اليد (ص ١٢) ، وبياض جيد المرأة (ص ٩٠) ، وتشبيه المرأة بالبدر (ص ٩٨) وتشبيه الخمر بالشمس صفاء (ص ١٠٤) ، والأسنان والدموع باللؤلؤ<sup>(٧)</sup> والفضة (ص ١٠٤) وهو تصوير جزئى لا يخرج عما ألفناه فى التصوير التراثى ، وقل أن نقف فيه على صورة متكاملة مثلما طمح إلى التشبيه المركب (ص ٩٠) :

كأن اهتزازَ القطرِ فى صفح جيدها      سنا كوكبٍ فى مطلعِ الفجرِ لأثح

ويظل البارودى مع ألوان من البيان طامحا إلى تجسيد الصورة الجزئية النابعة من الرؤية التشبيهية (ص ٤٠) :

لَيْتَ شِعْرِي مَتَى أَرَى رَوْضَةَ الْمَنَى      حَيْثُ تَجْرِي السُّفِينُ مُسْتَبَقَاتٍ  
حَيْلَ ذَاتِ النَّخِيلِ وَالْأَغْنَابِ      قَوْقُ نَهْرٍ مِثْلَ اللَّجْبَنِ الْمَذَابِ  
قَدْ أَحَاطَتْ بِشَاطِئِهِ قُصُورٌ      مُشْرِقَاتٌ يَلْحَنُ مِثْلُ الْقَبَابِ  
مَلْعَبٌ تَسْرَحُ النُّوَظَرُ مِنْهُ      بَيْنَ أَفْسَانِ جَنَّةٍ وَشِعَابِ

لكن تلك النظرة الجزئية تظل تستقى من معين الموروث البلاغى ، فالعادة عنده كالبدْر إن سمرت ، والظبي إن نظرت (ص ٩٨) :

واخجلة البدر إن لاحت أسرتها      وحيرة الرشأ الوسنان إن لمحت

وهي بيضاء الترائب ، والدموع كمرفض الجمان من العقد (ص ١٧٥) ، والمعنى الكنائى للنعمة والصنعة الظاهرة المشهورة يصوغه فى قوله : (يد بيضاء) ص ١٢ .  
ويستعين بطريق الاستعارة (١٨) :

توارت الشمس عن ذراها      وشب من زهرها سناء

مَنْ قَلَدَ الزَّهَرَ جُمانَ النَّدى ؟      (١٩١)

فى رَصَفٍ مِنْ لَوْلُو نُضْدا      (ص ١٩٦)

على أننا نلاحظ أن الشاعر يذكر النجوم ليتخذ اللون الزاهى من إشعاعها وصفاء نورها ، نظرا لالتهايبها فى سمائه الصافية ، وأفقه البعيد ، ولم يلجأ إلى تشبيه حبيته بكوكب - مثلا - من الكواكب لأنها معتمة ، ولهذا يقتصر قصد اللون الأبيض من الشمس والنجوم لصفاء الشعاع وتلألؤه ، ولا نتوقع أن نجد شاعرا يقصد لونا من تشبيه يعود للأرض أو عطاردا أو المشتري مثلا !!

وقد يشع معنى البياض من لفظ ترائى من لوازمه البياض ، وجرى العرف على استخدامه فى هذا المجال مثل . الآرام (وهو مقلوب لفظ آرام جمع رثم وهو الظبي الخالص البياض) ، (ص ٢٣ ، ١٢٣) :

« بخيل كآرام الصريم » - « تجرى به الآرام بين مناهل » .

والكلمة الثانية فى هذا الاستخدام كلمة : الرباب (السحاب الأبيض) التى ترد (ص ٣٨) :

ويوم ناعم الطرفين نادى      عليل الجو هلهال الرباب



يلي اللون الأبيض في الترتيب اللون الأسود ، ويرد ١٣ مرة ، ويعود - في معظم استعمالات الشاعر - إلى العيون<sup>(٨)</sup> السود المكحولة ، وسواد القلب أى سودائه ، والفرس الأدهم ، وغبار المعارك ، والحية ، وينصرف عن الحسى إلى المعنوى في حالة واحدة هي الحقد .

ويكون تعبيره صريحاً كإطلاق الأدهم على اللون الأسود في الفرس (٧٨) ، وعلى سويداء القلب (٧٧ ، ٨٣ ، ٢١١) ، وعلى دمع العينين (٨٣) ، ووصف الخويدم (١٨٥) .

وحين يغادر التصريح يلجأ إلى الكناية عن الحقد (ص ١٣) :  
وبكل قلب نقطة سوداء . . . . .

أو التحول (٢٣) :

وكانت أوجه المعروف سوداً وكانت من نضارتها بمساء

أو العينين (٧٨) :

نظرت بكحلاوين

أو شدة المعركة (١٤٩) :

بعيد سماء النقع

ويظل في استخدامه الصور البيانية فيرتد بالمعاصرة إلى تجميد الصورة بظلال تراثية وذلك في وصفه القطار<sup>(٩)</sup> بالأدهم (٢٧) :

ولقد علوت سراة أدهم لو جرى في شأوه بـرق تعثر أو كبا

وهو لا يرتد للتراث بهدف اللون الأسود فحسب ، إذ تتسع مناشدته التراث لتشمل السرعة ، والتنقل ، والقوة وغيرها مما كان يحققه الأدهم قديما والقطار حديثا ، ويعود إلى مثل ذلك في قصيدة يتحدث فيها عن (الوابور) - ص ١٣١ .  
وإذا كان الشاعر يشبه راقود الخمر (أى الدن الكبير) بالثعبان الأسود في قوله (ص ٣٥) .

فقام إلى راقود خمر كأنه إذا استقبلته العين أسود مغضب

فإنه يعود لصورة كحل العين بالقتاد (ص ١٦٢) :

قد أظلمت منه العيون كأنما كحل البكاء جفونها بقتاد

وما أشد البون بين الصورتين نفسيًا ، إذ يتنافر الإيحاء النفسى فى الأولى وينسجم فى الثانية ، فبينما يكون حال الشارين هو الأنس واللهم والمرح والإقبال السعيد نراه يجعل الدن ثعبانا أسود مغضبا ، بينما كانت الصورة الثانية فى رثاء زوجته إذ بلغه نعيها وهو بسر نديب ، فكان السهاد والقلق والأرق ملاءمة نفسية مع ظلمة العيون ، والاكتحال بالقتاد المتمكن فى الجفون .

وقد يلجأ الشاعر إلى ألفاظ تشع إيحاء اللون الأسود ، ومعظمها ألفاظ تراثية ، من مثل استعماله لكلمات :

(لمياء) اسما لمحبوته ، وهى فى الأصل صفة من اللوى وهو سمرة مستحسنة فى الشفة (ص ١٢٨ ، ١٧٦) ، وقد أحب العربى اللون الأسمر ، وردده كثيرا لوصف البشرة والشفيتين أو الرماح .

وصفات : الدكناء (٢٩) . وأغبر كالح (٩٥) ، وأغبر قاتم (١٥٩) .

ومع إشعاع هذه الكلمات لمعنى السواد أو السمرة نرى إشعاعا نفسيا ملائما لها ، إذ تتلاءم سمرة شفتى محبوبته مع الحب والجاذبية فى المثال الأول ، وتقابل الدكناء صفة الخضرة فى المثال الثانى ، وتلائم الغبرة ما حولها فتكون كالحة وقت اشتداد الحرب ، ثم تكون قاتمة فى القبر ، قبر زوجته ونسوق للمثالين الأخيرين هذين البيتين :

بكى صاحبى لَمَّا رأى الحربَ أَقبلتْ      بأبنائها ، واليَوْمُ أَغبرُ كالحُ  
أَغْرَزَ عَلَى بَأْنِ أَرَاكَ رَهينَةً      فى جوفِ أَغْبَرٍ قاتمِ الأسداد

وهنا نجد الشاعر - كما نجد غيره فى حديثنا القادم - يتعامل مع اللون الأسود من خلال الرصيد المعجمى لهذا اللون ؛ إذ نجد اتجاه حركة المعنى فى هذا اللون بين ما يشير إلى الحياة استيحاء من قول المعاجم : إن الأسودين هما : التمر والماء ، وهما مصدر الغذاء والحياة عند العربى منذ تاريخه البعيد ، كما أن السواد هو : المال الكثير ، كما أن السواد والسويداء من القلب حبه ، وهنا نكون فى جانب دلالة الحياة ، وصدورا عن هذا المعنى يكون استعمال الشاعر لصفة السواد فى مجال جاذبية العيون ، والشفيتين ، أو الشعر .

ويقابل هذا الجانب آخر عكسى ، يعنى الموت والخطر ، إذ يطلق الأسود على الحية العظيمة ، ويطلق الأسودان على الحية ، والعقرب وهنا نكون فى جانب دلالة الموت فى

مقابل الدلالة السابقة على الحياة ، وصدوراً عن هذا المعنى يكون استعمال الشاعر لصفة السواد في مجال التشاؤم واليأس والإحباط وما جرى هذا المجرى .

ثالث الألوان المفردة عنده هو اللون الأحمر وقد ورد ١١ مرة ، وينصرف ، في استعماله ، إلى حمرة الشفق والورد والخمر مع إشعاع كلمات : الشفق والجلنار ، وإن أخطأ في استعمال الشفق لتباشير الصباح (١٠٠) :

وليلة سأل في أعقابها شفق كأنها بحُسامِ الفجرِ قد ذُبِحتْ

ومن الطريف أنه لم يذكر حمرة الدم مع انشغاله بالحروب ، كذلك حين استعمل كلمة العقيق لم يستعملها بمعنى الحجر الكريم الموحى بالحمرة بل قصد بها الوادى والموضع المعروف بهذا الاسم ، وحين استعمل كلمة الياقوت قصد بها اللمعان (١٧٤) ، والحمرة (١٩) .

وهو يكتفى بكلمة الأحمر عن شدة البأس (محر الحمايق) - ص ٣٣ ، أو عن شدة الحياء - ص ٦٠ ، ويكتفى بكلمة حمراء عن الخمر . ص ١٤ ، ١٠١

ويهدف من تشبيهه إلى بيان حمرة الخد كثيراً (٧٧ ، ١٤٨ ، ١٨٧ ، ٢٠٠) ولعل لمجاورة الخدين الأثر في حمرة الدموع فيما يقصده ، كما نفهم من الصبغ الأحمر (الفرصاد) (١٥٧) :

أَقْدَى الْعَيُونِ فَأَسْبَلْتُ بِمَدَامِعِ تَجْرِي عَلَى الْخَدَّيْنِ كَالْفِرْصَادِ  
ويصف الحلى بالحمرة (٤٥) :

وَبَيْنَ الْعَوَالِي فِي الْخَدُّورِ نَوَاشِيءٌ مِنْ الْعَيْنِ حُمْرُ الْحَلَى بِيضُ التُّرَائِبِ

رابع الألوان هو اللون الأخضر ويرد ثلاث مرات بشكل تقريرى مباشر صفة لمنابت خضراء (ص ١٩) ، والفروع الخضراء (ص ٢٩) ، ومرعى اللهو مخضر الجناب (ص ٣٧) ، وإذا كان هذا اللون يرد قليلاً ، فإنه قد يشع إيحائوه في مواطن عديدة من ديوانه . وقلة انشغاله بهذا اللون ترجع إلى تعدد موضوعات الشاعر بين الشكوى والثناء والخمر واللهو والغزل والفخر ونقد بعض العيوب الشائعة ، والحكمة ، والهجاء ، ووصف الحرب ؛ مما شغله عن هذا اللون كثيراً مع كثرة وقوع عينيه عليه في مصر وخارجها ، وإن كان من الحق أن نقرر أن ألفاظاً عديدة ترد موحية ومتصلة بالخضرة لكن اللون غير مقصود ذكره عند الشاعر .

وخامس هذه الألوان هو اللون الأصفر الذى لا يرد إلا مرة واحدة فى صيغة (التبرى) نسبة إلى التبر (ص ٣٧) :

وَرُبَّتْ رَوْضَنِيَّةٌ مِلْنَا إِلَيْهَا      وَقَرْنُ الشَّمْسِ تَبْرِي الْإِهَابِ  
كما يرد غير مباشر مرات محدودة .

\*\*\*

لقد تساءلنا من قبل عن منزلة اللون فى صورة الشعرية بين عناصر مكوناتها .  
وحين نتأمل الصبغة اللونية للصورة الشعرية عند البارودى سنجد لها عنصرا من بين عناصر ، وحسا من بين محسوسات لقد اتجه - كشعراء جيله - إلى الصورة الحسية ، ولم تكن الصورة الملونة فى طبيعة صورهِ المحسوسة . بل لم يكن اللون فى طبيعة العناصر الأخرى فى الصورة الواحدة ، أى لم يكن اللون مقصودا لذاته فى الصورة ، كما أنه لم يكن موطن القصد والدلالة فيها . فربما صاحبه غيره ، بل ربما تقدمه فى العناية ، فرسم الريح فوق صفحة الغدير حركة أكثر منه لونا ، وغناء الوراق يتجلى فى صوتها لا فى امتزاج لونها من البياض والسواد ، بل قد يضاف لحركة الريح فوق الغدير صوت تنقيط السحابة ، وقراءة الحمائم ، والشعر لا يرسم صورة مرئية قدر ما يحدث من إيقاع صوتى ، والشيب لا يقصد منه لونه بل آثاره الحسية الأخرى ، وحرمة الخد مرتبطة بأوصاف حسية أخرى ، وألوان الهيجاء تبدو فى جلبة حركتها وهيئاتها وأشكالها . وألوان الخمر تبدو فى حركة مزجه ، وحركة شربه ، وهيئات شاربيه ، وأوانيه ، وما يصاحب ذلك من صوت مسموع .

وتتحرك الأحداث المتمثلة فى الأفعال مكونة الحركة والهيئة إلى جانب اللون ، فنراه حريصا على الأفعال :

صدعت ، مرت علينا ، تريك الشمس ، أقلب . انتزع ، تجرى السفين . تسرح  
النواظر ، نظرت ، جرى برق .. إلخ .

أو واو الحال أو الحال : والصبح باسم ، تارة وطورا .. إلخ .

أو إضافة ذوق الطعوم : ألد من الشهد .. إلخ .

أو شمها : الريحان .. إلخ .

أو وصف الحركة : اهتزاز القرط .. إلخ .

أو بيان الضوء . وهو كثير جدا .



مما يدل على نظرة المساواة لدى البارودى لعنصر اللون مع غيره من العناصر الحسية ؛  
إذ يولى اهتماما بكل ما هو محسوس ، فيشم ريح الخزامى ، ويسجل الحركة ، والصوت ،  
وهو هنا - شأنه شأن الشاعر دوماً - يختلف عن الرسام بعنايته بالفعل والحركة ، مستغرقاً  
زمناً فنياً يطول أو يقصر حسب تفاعل الحركة فى الصورة ، ووجود الزمن فى التصوير  
الشعرى والموسيقى هو ما يفرق بينهما وبين عمل الفنان التشكيلى الذى يتجمد الزمان  
لديه فى مكان .

## هوامش

(١) عباس العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، الأميرية ، ١٩٧٣ ص ١٢٢ ،  
وعمر الدسوقي ، في الأدب الحديث ج ١ ، ١٨٤ - ١٨٥ ، محمود سامي البارودي ص ٣٠ ،  
والدكتور شوقي ضيف ، المصدر السابق ذكره ، ص ١٥٦ وما بعدها .

(٢) مقدمة الديوان ط ١٩٥٣ ص م وما بعدها ، وانظر رأى الدكتور زكي نجيب محمود ،  
في أن البارودي اعتمد ما قرأ أو سمع في تصويره ، وإحساسه بجرس الكلام ، مما جعله يقع في  
أخطاء مثل : جعل الرياح شمالية وشرقية معاً ، وجعل الصبا بمصر تحمل المطر ، وهي ليست كذلك  
بمصر ، وجعل الثمار تحمر في الربيع وهي لا تكون إلا صيفاً بمصر ، (مهرجان محمود سامي  
البارودي - المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دار المعارف ١٩٥٨ - رأى في شعر البارودي  
ص ٦٣-٨١) .

(٣) الدكتور شوقي ضيف ، المصدر السابق ذكره ١٨١ .

(٤) الدكتور محمد التويهي ، نفسية أبي نواس ، الخانجي ط ١٩٧٠ ص ٢ .

(٥) ازدواجية الأبيض والأسود تذكرنا بتصور ابن سنان الخفاجي لجريان حروف الكلمة في  
السمع مجرى الألوان من البصر ، وحديثه عن الألوان المتباينة : « ولا شك في أن الألوان المتباينة  
إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع  
الصفرة لقرب ما بينه وبين الأصفر ، وبعد ما بينه وبين الأسود » ، سر الفصاحة تحقيق عبد المتعال  
الصعيدى ، صبيح ، ١٩٦٩ ص ٥٤ .

(٦) ط الأميرية ١٩٥٣ ص ك إلى ع . وقد ورد نص العقاد في (الديوان في الأدب والنقد)  
الذى أصدره بمشاركة من المازني (يناير ، فبراير ١٩٢١) ، وقد أكثر الدارسون من ذكر هذا النص  
لأهميته وتزداد هذه الأهمية هنا لاتصالها بالصورة المحسوسة وبخاصة الصورة اللونية : (وإذا كان كدك  
من التشبيه أن تذكر شيئاً (أحمر) ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في (الأحمر) فما زدت على أن ذكرت  
أربعة أو خمسة أشياء (حمر) بدل شيء واحد ... إلخ) .

كما تبدو أهميته - أيضاً - في ربطه بين ذكر اللون أو الرسم والأثر الشعوري : (وما ابتدع التشبيه  
لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما  
ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع  
مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه) - ط ٣ ، دار الشعب ص ٢٠ ، ٢١ .

(٧) جريا مع التراث يقصد الشاعر من اللؤلؤ أشهره عند العرب وأحسنه وهو الأبيض ،

ولا يقصد الأنواع الأخرى التى قد تشوبها بعض الألوان كالوردى والأخضر والأصفر والأزرق والأسمر ، وهناك لآلء سوداء غالية الثمن لندرتها (الموسوعة العربية الميسرة) .

(٨) تتناول المعاجم ألوان العينين بإفاضة نذكر منها على سبيل المثال : الدعج : شدة السواد مع سعة المقلة ، وملتحة شديدة السواد ، والبرج : إحاطة بياض العين للسواد كله ، أو سعتها وكثرة بياضها ، أو نقاء بياضها وصفاء سوادها ، والخور : اشتداد البياض والسواد ، والشهل : أن تشرب الحدقة حمرة ليست خطوطاً حتى يضرب سوادها للحمرة ، والزرق : خضرة الحدقة ، فإذا اشتد الزرق وضرب إلى البياض فهو الملح والملحة ، وعين مغربة : زرقاء قد أبيضت أشفارها ، والمرهة : بياض حماليق العين ، والأمقه : المحمر المآقى والجفون ... إلخ (لمزيد من الحديث عن اللون والألوان يرجع إلى المخصص لابن سيده) .

(٩) انظر شوقى ضيف ، البارودى ص ١٥٣ ، ١٥٤ للتعليق على الأبيات .

## لوحة التصوير بين اللونين : المركب والمفرد

(ب) عند نزار قباني :

### اللون المركب

فى استعانة الشاعر باللون المركب نجد جملة من الألفاظ يكثر تكرارها وهى تحمل - فى بعض الأحيان - صفة اللون المركب . من هذه الكلمات :

الثلج ، والشمع ، والخمر ، والليل . والمرمر ، واللؤلؤ ، والبذر والجنى ، والضوء .  
والثلج ذو مدلول أبيض ، لكن الشاعر قد يقرن السواد إلى البياض فى معرض تناول القلب والشطط الانفعالى ، حين يتحدث (إلى لثيمة)

أنت لى ١٣٢ غير مبال بالمعنى الجانبى لهذا اللفظ من برودة :

أنا جَبَّانٌ سَوَادى ثَلْجٌ وَطَهْرِى عَفَافٌ

وهذا الجمع بين المتناقضين يتعدى وظيفة استخدام التضاد إلى حدة القلب ، وفداحة التناقض .

وتتجلى دلالة الثلج - فى الأعم الأغلب عنده - فى صفة البياض للنهد :

ونَهْدًا رَاهِشَ المنْقَارِ كالثلجِ النَّدِيفِ

كُرْكَاَنِ من ثَلْجِ الشَّمَالِ من الصَّبَاحِ الأَكْرَمِ

(أنت لى ٩٢ ، قالت لى السمراء ١٢٨) .

أو لبياض الأسنان استيحاء للوصف التراثى (قالت لى السمراء ٦٧) :

كُلَّمَا حَدَّثْتُ فِيهَا ضَحَكَتْ وَتَعَرَّى الثَّلْجُ فِي أَسْنَانِهَا

وقد يدل على النقاء والصفاء (قالت لى السمراء ١٩٧) :

أُحِبُّكَ أَنْقى من الثَّلْجِ قَلْبًا وَأَطهر من سَبْحَةِ العَابِدَةِ

وقد يدل على بياض ركبتى المرأة فى الواقع أو فى أحلام اليقظة (قصائد ١٠٠) .



وَأَمْضِغْ ثَلُوجَ الرُّكْبَتَيْنِ فَإِنْ رَحَلْتُ فُصُولُ الثَّلَجِ فَاخْتَرَعِ

. أو لبياض جسدها بعامة (قصائد ١٥٣) ، و (أنت لى ١٤٢) .

وهنا نرى أن البياض ، ثم الصفاء والنقاء هما موطن الاستخدام التصويرى لكلمة الثلج - وهى ذات حديث طويل لدى العلميين - ولم يقصد الشاعر إلى معنى البرودة إلا مرتين إحياء بعدم المبالاة وموت العاطفة (قصائد ١٣٠ ، ١٣٤) :

وَأَرَاكَ تَمَنُّحَهَا يَدًا مَثْلُوجَةً ذَاتَ السَّيْرِ

مَا بَالُ أَيْدِينَا مَشْنُجَةٌ فَالْثَّلَجُ غَمَرٌ إِنْ تَصَافَحْنَا

أما الشمع فيوحى بالحمرة تارة ، وبالبياض تارة ، ويهمننا - فى المقام الأول - قصيدة سميت بهذا الاسم من ديوانه (قصائد ١٥٠) نجتزىء منها قوله :

كُلِّى شُمُوسًا وَأَمْضِغِى أَنْجُمًا لَا تَقْنَعِى مَنْ أَنْتِ إِنْ تَقْنَعِى

وَلَقَطِى الْغُرُوبَ عَنْ حَلْمَةٍ كَسَلِى بَغِيرِ الْوَرْدِ لَمْ تُزْرَعْ

.....

وَالنَّهْدُ مِشْكَاكُ النُّجُومِ الَّذِى عَرَفْتَهُ أَصْفَرَ مِنْ قَبْضَتِى

حُقًّا مِنَ اللَّوْلُؤِ كَمْ جِئْتُهُ أَعْجَنُهُ بِالْجَرَحِ وَالْأَدْمَعِ

وهنا نجد أنفسنا مع البياض التى ترشحه كلمات : اللوز ، والشموس ، والأنجم ، ومشكاك النجوم ، واللؤلؤ ، مما يوحى ببياض جسم المرأة ، وهى الصفة الشائعة فى عادة شعره دوما ، كما يعبر فى وصف الشمعة بالبياض صراحة فى (أنت لى ٩١) .

ثم نجد أنفسنا أمام لون آخر توحى به طبيعة الشمعة المشتعلة ، وترشحه كلمات : الغروب ، والورود ، والجرح مما يوحى بالحمرة ، وهو اللون المستوحى من الشموع فى (أنت لى ١٢٨) وفى أخرى عيوانها (الصليب الذهبى) فى (أنت لى ٧٠) يميل للون الأبيض :

عَلَى قَالْبَى شَمْعٍ يَمُدُّ بَسَاطَةً وَمِنْ دُورَقَى مَاسٍ يعلُّ وَيُرْشِفُ

يَتَوَهَّ عَلَى كَتَرَى بِيَاضٍ وَنَعْمَةٍ وَيَكْرَعُ مِنْ حَقِّى زَخَامٍ وَيَسْرِفُ

أَيْشَكَوْ وَهَلْ يَشْكَو الَّذِى تَحْتَ رَأْسِهِ حَرِيرٌ وَأَضْوَاءُ وَوَرْدٌ مُنْتَفٍ

ويرشح البياض : الماس ، والرخام ، والأضواء .

وفى أخرى عنوانها (مانيكور - أنت لى ٦٩) يتحول للون الأحمر ، إذ يصف أنامل المرأة المصبوغة بالسلم العاجى :

وتُفَرِّزُ الغروبَ ألفَ جذول هَريقٍ هنيهةً فالسُّلْمُ العاجيُّ فى حريق  
عشرُ شموع أُوقدتْ فى معبدٍ عتيقٍ يا ظفرُ يا وردى يا سجادة العقيق

واللون المقصود هنا هو الأحمر وقد ترشحه كلمات : الغروب ، والحريق ، وإيقاد الشموع ، والعقيق إلخ .

وإذا كنا قد رأينا هذا التعدد فى قصائد متنوعة ، وقد تكون متباعدة ، فقد نرى تعدد دلالة لون الشمعة فى القصيدة الواحدة ما بين : البياض والصفرة والشفرة والحمرة فى قصيدة (أنامل - أنت لى ١١٦) :

لَمَحْتُهَا إِذْ تَسَلَّتْ قَقَازَهَا المَعْطُورَا  
وَأوقدتْ شموعَهَا العشرَ وقالتْ هل ترى

.....

مَعَى يَدٍ جَمِيلَةٍ تَغْزِلُ شَمْعًا أَصْفَرَا  
يَدٍ غَدِيرُ فضةٍ مِنَ النجومِ قُطُورَا  
أنهارُ ماسٍ خَمْسَةٌ ترشقُ دربى جَوْهَرَا  
أناملٌ كأضلعِ اليانِ سالتْ مَرْمَرَا

.....

أرجوكِ ردِّى مِخْلَبًا عَنى غَمِيسًا أَحْمَرَا

فهو يذكر الصفرة ، والفضة ، والنجوم ، والماس ، والمرمر (وستحدث عنه) وأحمر ، وهكذا تتعدد الألوان للشمع فى عمل فنى واحد ، فما المقصود منها ؟ ، وهل وقع فى تناقض أو فى فوضى استخدام الألوان دون أن يتعدى مرحلة الانشغال بأثر اللون الحسى إلى مرحلة فنية أهم وهى الارتباط بالشعور المسيطر على التجربة الشعرية ؟ لكى نتجنب الحديث أو المبالغة علينا أن نتساءل هل تنعزل الرؤية الفنية للشاعر عن نفسيته ؟ إذا كانت الإجابة بالإيجاب فإن علينا أن نسلم بتنوع إشعاع اللون أمام ناظرى الشاعر تبعًا لتنوع

عاطفته ومزاجه الفنى ، فقد يتراءى الأبيض أمام عينيه وداخل بصيرته رمزاً للسلام الذى يظلل علاقات الحب ، وقد تتلاقى إشعاعات حلى المرأة مولدة صفرة براءة ، وقد تتكون الصورة الشعرية للمرأة وسط إسقاطات لونية ممتزجة تختلط فيها درجات اللون الأحمر والأصفر ، ومن هنا تبقى علاقة الجزئية والكلية ، والعموم والخصوص هى المهيمن الحقيقى على إشعاعات اللون عند الشاعر فى مواءمة بين اختلاف جسم المرأة عن أظافرهما ، واختلاف رؤية المرأة مع إشعاع الشمس أو فى ضوء النجوم ، وقت الأصيل أو وقت الغروب ، فى الشفق أو فى الغسق ، وتباين الرؤية تبعاً لتباين حالات النفس الشاعرة من ميل أو نفور ، وشدة أو فتور ، وغير ذلك من حالات النفس البشرية وبخاصة نفس الشاعر ، وبذلك لا يتأتى لنا أن نعامل اللون عند الشاعر معاملة اللون عند مصانع الصباغة ، وتجهيز الألوان ، مما يجعلنا نقبل منه لوحاته ونتأهب لكى نفهمها ونعيها فى إطار ما تثيره من شعور غنى فى عالم المرأة ينجح فيه نزار نجاحاً ملحوظاً جعله لا يجعل حسية اللون صورة يسيرة مبتذلة . بل ومضة شعورية مؤثرة .

غير أننا لا نطمع إلى الالتقاء بذلك الإضمار التصويرى الذى يلوح للقارئ بشغرات يشغلها بفطنته وحسه الأدبى بما يثيره الإيجاء ، كما لا نلتقى بذلك التغريب الذى يختار من العلاقات رموزاً ذات نسق خاص تجعلها فى غموضها الظاهرى ذات تماسك وتآزر لا مغلقة مستعصية . ولا مبتذلة ميسورة .

وحسية نزار تدنيه من عالم الصورة الشعرية باعتبار النماذج البصرية أكثر المحسوسات فى التصوير الأدبى . لكن يبقى بعد ذلك أن الوضوح قالب ماثور لدى شاعرنا . وأن صوره الشعرية غالباً ما تبدو مفككة الروابط بالنسبة للسياق العام ، فما دما قد سلمنا أن الصورة الشعرية ذات علاقات بمثيلاتها ثم هى ذات علاقات بالنص بوجه عام ، فإن صور نزار قباني يبقى لها ظهور واضح يكاد يعزل الصورة عن صور النص وإن لم يصل هذا الانعزال إلى درجة التناقض . إن علينا أن نفهم أن الصورة الملونة خط فى لوحة ، وعلينا - حيثئذ - أن نقف - ييسر - على تلاؤم هذا الخط مع خطوط اللوحة أى خضوع الصورة للعاطفة السائدة فى النص والانفعال المنتشر فيها ، كما أن على الصورة أن تصل بنا إلى المجرد عن طريق المحسوس ولا تقدم المحسوس لذاته .

وقد نجد فى الصور التالية تحققاً لما افتقدناه فى الصور السابقة ؛ إذ نقف على بعض

صور الليل لدى شاعرنا ، وما يشكله النور والظلام والضوء والفحم من ثنائية ضوئية متقابلة تثير شعوراً ودلالة ، وكذلك صور الخمر ، واللؤلؤ ، والمرمر ثم ما ينجم عن ذلك من أثر نفسي ، هو والأثر الشعوري أغلى ما تهدف إليه الصورة من أهداف .

أما الليل فمن سماته السريعة الورود للخاطر الظلمة والسواد ، غير أن الشاعر لا يكتفى بذلك بل يتعداها إلى إichات تتجاوزها من الستر للعاشقين ، إذ يكون ظلام الليل ستاراً يخفى عن أعين الرقباء ، ولهذا يقرن الشاعر بين الستر والإخفاء من ناحية ، والكشف والإظهار من ناحية أخرى فيقابل الليل (بالشمعدان) المضيء ، حتى ليجعل ليل صورة الخدين في انبساطهما على وتيرة واحدة ولون واحد حتى تجيء (الغمازتان) أكثر تظليلاً وسمرة فيكون ذلك من دواعي بروزهما على صفحة الخدين ، تماماً كما نرى لدى الشعراء الذين يتحدثون عن الخال ، إذ ترد سمرة بمثابة الجاذبية فوق سطح الخد ، وتحقيقاً لاختلاف درجات اللون .

وهذا التقابل بين أسود وأبيض أو درجات كل منهما يثير السعادة والبهجة ، ويحول دون رتابة اللون الواحد وما يوحى به من ملل ، فتكون الغمازتان - ومثلهما الخالان - بمثابة منبه للشعور ومزيل للسأم في آن واحد . يقول نزار قباني (أنت لي ٣٣) :

وَيَعْرِفُ اللَّيْلُ أَنَا      كُنَّا لَهُ شَمْعَدَانُ  
نَهْدِيهِ حَتَّى كَانَا      لَيْلٍ غَمَازَتَانِ

أما الستر والكشف فيتقابلان في (أفيقي) من (قالت لي السمراء ١٣٠) :

أَفِيقِي مِنَ اللَّيْلِ الشَّاعِلَةِ      وَرُدِّي عِبَاءَ تَلْكَ الْمَائِلَةِ  
أَفِيقِي فَإِنَّ الصَّبَاحَ الْمُطْلُ      سَيَفْضَحُ شَهْوَتَكَ السَّافِلَةَ

كما يتخذ من ثنائية البياض والسواد مقابلة حسية تظهر بياض جسم المرأة حتى ليكون كالمرآة (سامبا ٢٠) :

أَيُّ مَغْزَلٍ حَاكَ أَكْتَافَا عَرَايَا      هِيَ فِي اللَّيْلِ مَرَايَا تَتَنَقَّلُ

ويتصل بالليل الضوء والفحم في مقابلة بين العزة والرفعة وعلو المنزلة من ناحية ، والاستهانة والضعف والصغار من ناحية ، إذ تنقد الفتاة الشرقية وضعها الاجتماعي



ساخطة على ما تنوهم قيودًا تحول دون مساواتها بالرجل ، فتقول (يوميات امرأة لامبالية  
: (٩٦

يَعُودُ أَخِي مِنَ الْمَأْخُورِ  
مِثْلَ الدَّيْلِكَ نَشْوَانَا  
فَسُبْحَانَ الَّذِي سَوَّاهُ مِنْ ضَوْءٍ  
وَمِنْ فَحْمٍ رَخِيصٍ نَحْنُ سَوَّانَا  
وَسُبْحَانَ الَّذِي يَمْحُو خَطَايَاهُ  
وَلَا يَمْحُو خَطَايَانَا

ويتصل بذلك تصويرها مجتمعتها تصويرًا نابغًا من سجن الحريم المتطلع إلى ضوء  
الشمس ، في مبالغة قد لا ينهض الواقع دليلًا بصدقها ، تقول في القصيدة السابقة ٥٤ :

ضوء الشمس يُوجِّعُنِي

ثم تقول موازنة بينها وبين قطها في التمتع بالحرية (٧٩ ، ٨٠) :

أَفَكُرُّ أَيْنَا أَسْعَدُ ؟  
أَنَا أَمْ قَطُنَا الْأَسْوَدُ  
أَنَا ؟  
أَمْ ذَلِكَ الْمُنْدُودُ سُلْطَانًا عَلَى الْمَقْعَدِ ؟  
سَعِيدًا تَحْتَ قُرُوتِهِ  
لَهُ حُرِيَّةٌ وَأَنَا  
أَعِيشُ بِقَنْقَمٍ مُوَصَّدٍ

ومن ثنائية الضوء والظلام والشمس والنجوم تبرز فتنة جمال العينين :

المَسَا شَلَالُ فَيُورِزُ ثَرَىَّ      وَبِعَيْنِكَ أَلُوفُ الصُّورِ  
وَأَنَا مُنْتَقِلٌ بَيْنَهُمَا      ضَوْءُ عَيْنِكَ وَضَوْءُ الْقَمَرِ

(قصائد ٢٠)

وقوله في (أنت لي ٢٦) مضيئًا - كعادته - الحركة إلى اللون :

سَأَلْتَنِي اللَّعِبَ مَعِي وَرُحْنَا      نَقْطَرُ الضَّوْءَ بِكُلِّ نَجْمٍ  
 وَنَدْرُزُ الصَّبَاحَ وَشَوْشَاتِ      مُنْطَرِحِينَ فِي جَوَارِ كَرَمٍ  
 وقوله في (قالت لى السمراء ٦٦) :  
 آه مِنْ قُبْعَةِ الشَّمْسِ الَّتِي      يَلْهَثُ الصَّيْفُ عَلَى خَيْطَانِهَا  
 جَوْلَةُ الضَّوْءِ عَلَى رُكْبَتِهَا      زَلْزَلْتُ رُوحِي مِنْ أَرْكَانِهَا  
 هِيَ مِنْ فَنَاجَانِهَا شَارِبَةٌ      وَأَنَا أَشْرَبُ مِنْ أَجْفَانِهَا  
 قِصَّةُ الْعَيْنِينَ تَسْتَعْبِدُنِي      مَنْ رَأَى الْأَنْجَمَ فِي طُوفَانِهَا؟

وهكذا يمضى الشاعر مع ثنائيات ضوئية متقابلة سوادًا وبياضًا لمعان نفسية تتصل بتجربته الفنية ليبين عن جملة من العلاقات العاطفية تتراوح بين السعادة والكآبة ، التفاؤل والتشاؤم فى مواضع شتى من شعره (قالت لى السمراء ٢١٢٧ وقصائد ١٥٢) .

ومثل هذه الثنائيات المتقابلة : تقابل البذر والجنى ، أو العطاء والأخذ فى قوله عن بيت الحبيبة فى (قالت لى السمراء ٩٨) حيث يضع بذور الحب والعطاء ليجنى وردًا كما يصنع ويلقى الراعى فى تجربته مع الزراعة :

قَلَعْتُ أَهْدَابِي وَسُورَتَهَا      وَرَدًّا عَلَى الشَّرْفَةِ وَالْمَذْخَلِ  
 أَرْقُبُ أَنْ تَأْتِيَ كَمَا يَرْقُبُ الْـ      رَاعِي طُلُوعَ الْأَخْضَرِ الْمَقْبَلِ

هنا نجد الشاعر ينطلق من مرحلة الحواس الملونة والمدركة بالعين إلى مزج لها بالمجرد متجاوزاً حدود الدلالة الحرفية إلى ما وراءها ، محققاً نوعاً من العلاقات ذات المعانى المتجددة فيرحب المعنى ويتسع ولا ينحصر فى مشهد من مشاهد الغرام فحسب ؛ إذ يدنو إلى عالم رحب من الخيال تقدم فيه الصورة معانى الحرية ، والنقد الصارخ ، والتمرد ، والاحتجاج ، والطموح للمساواة ، والموازنة الساخرة ، وكل هذا بطريق غير مباشر يفيد من قانون الترابط أو تداعى المعانى . associationism وذلك بتداعى حسى ، وآخر صوتى ، وآخر إيقاعى .

أما الخمر والنبيذ فهما لحمرة الشفتين والقم ، حيث القم النبيذى (قصائد ١٦) وقوله ص ٨٩ :

شَقَّةُ كَأْبَارِ النَّبِيذِ مَلِيئَةٌ      كَمْ مَرَّةٍ أَفْنَيْتُهَا وَفَنَيْتُ

وجمرة المنديل (قالت لى السمراء ٧٥) :

مِنْدِيلُكَ الْخَمْرِيُّ أَحْيَا بِهِ      فْقِيهِ مِنْ طَيْبِكَ بَعْضُ الرِّشَاشِ

وجمرة جسد المرأة (قالت لى السمراء ١٢٣) .

خَمْرِيَّةٌ كَلَوْنٍ عَاطِفَتِي      وَاهِمَةٌ مِثْلُ غَدَى الْوَاهِمِ

وشقرة النهدين ونضارتهما (قالت لى السمراء ١٢٧) .

كما نرى اللؤلؤ للبياض والنقاء فى معظم حالاته (قصائد ٩١ ، ٩٢ ، ١٢٢) ، والصفرة  
فى مواضع أخرى .

ويريد بالمرمر البياض الصافى الأملس ، غير أنه يحول جمود هذا الرخام - وواحدته  
مرمرة - إلى حرارة وحيوية تتعدى قول الأعشى وتفوقه بما بثه نزار من حرارة وحركة .  
يقول الأعشى :

كَدُمِيَّةٍ صُوِّرَ بِخَرَابِهَا      بِمَذْهَبِ ذِي مَرْمَرٍ ثَائِرٍ

ونزار يستعير المرمر لأظافر المرأة (أنت لى ٦٧) :

وَعَرَّدَ الْمَقْصُ فَوْقَ الْمَرْمَرِ الْغَرِيقِ  
يَحْصُدُ فِى نُقْلَةٍ نُحَاتَةِ الْبَرِيقِ

أو لجسمها (قالت لى السمراء ١٢١) :

يَا طَيْبَ شَلَالَيْنِ مِنْ قُضِيَّةٍ      شَالَا عَلَى مَقَالِعِ الْقَمَرِ

أو بلا صفة حسية محددة (أنت لى ٢٣) : ومرمر مراهق .

والمهم - فى ذلك كله - الأثر النفسى لتلون هذه الثنائيات من اللون المركب ، إذ  
يبقى أثرها النفسى فى النص ومتلقيه وتأثرها النفسى من نفس شاعرها تبعاً للسياق العام  
فى النص كله أى الخطاب الشعرى .

وتبعاً لذلك قد تتفاوت دلالات اللون نفسياً ، فإذا شاع أن اللون الأخضر للحياة  
والتفاؤل كان لنا أن ندرج تعبيرات الشاعر : مخضرة الخطوة ، والرسائل الخضراء ،

والبحيرة الخضراء (قالت لى السمراء ٣٨ ، ٥٠ ، ٨٠) ، ومصباحى الأخضر (يوميات امرأة لا مبالية ١٤٢) ، والعقدة الخضراء ، ورباط العنق الأخضر (قصائد ٤١-٤٣ ، ٧٦) ، وزيتية العينين ، والفستقى ، والفيروز ، ووصف الأخضر صراحة (قالت لى السمراء ٧٨ - ٨٣) وإن كان هناك من يرى للخضرة<sup>(١)</sup> إلى جانب التحدد والخصوبة ، النمو والاستطالة بتضخم قد يولد خوفاً أو يبدد أمناً ، وفى ذلك تفسير بعيد متكلف .

وإذا شاع أن اللون الأزرق للصفاء والراحة النفسية جاز لنا أن نطوى فى زرقة تعبيرات الشاعر : الحجرة الزرقاء ، وسماوية العينين (قالت لى السمراء ٧٣ ، ١٠٤) ، والرسائل الزرقاء ، وكراستى الزرقاء ، وأوراقى السماوية (يوميات امرأة لا مبالية ٣٦ ، ٦٧ - ٦٩) ، ورحلة فى العيون الزرق (قصائد ٧٣) ، والعرب تطلق صفة الزرقة على الماء وعلى الأسنة لشدة الصفاء .

وربما اكتسب اللون الأحمر فى العصر الحديث فى العرف صفة الخطورة والمنع . ويسير فى هذا المعنى تعبير امرأة اليوميات عند نزار عن كراستها والتغلغل إلى أسرارها الممنوعة (ص ١٤٣) :

وَفَضُّوا خَتَمَكَ الْأَحْمَرُ

وقد تتطور الخطورة إلى الرعب مثلما نجد فى القصيدة ذاتها من صفة الاحمرار للشديق (ص ١٢٧) .

كَمَخْلُوقٍ خِرَافِيٍّ

يَعِيشُ بَذْهَنَّا الرَّجْلُ

تَصَوَّرْنَاهُ تَنِينًا

له تسعون إصبعه

وشدق أحمر ثمل

وربما فاق اللون الأسود هذه الألوان بإيجاءاته الموحشة فى قصيدة اليوميات السابقة (ص ٥٢ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٠٧) :

كحوت أسود الشفتين يثلغنى

والعقدة السوداء ، وجدران الزنزانة السوداء .. إلخ .



لعل في هذا ما يفرض على دارس الصورة الملونة أو التلوين في التعبير الشعري ضرورة مراعاة الصلات الداخلية والخارجية للخطاب الشعري تجاوزاً لحدود الكلمة معجمياً ، وانطلاقاً بها في علاقاتها مع غيرها من الكلمات والحالات والصلات .

وعلى رأس الصلات الداخلية ما ينبثق من صلة الكلمة بالموضوع الشعري في التجربة وملاءمتها إياه ، واختلاف درجة وجودها تبعاً لاختلاف طبيعة التجربة الشعرية ، إتماماً لإسهام الكلمة في الصورة والبناء الرمزي بما تشعه الكلمة من إيجاء أدبي ورمزي وأسطوري وحضاري ، ومن ذلك : الصلات الصوتية بين هذه الكلمة وسائر كلمات النص ، وصلتها بالإيقاع الشعري والروى ، وصلتها بعنوان القصيدة الملخص لموضوعها والذي يكون نصاً موازياً أو مختزلاً كما يقولون .

لقد ذكر اللون الأحمر ٦٠ مرة ضم ديوان (أنت لي) أكبر قدر منها (٣٥ مرة) ، كما انفرد هذا الديوان من اللون الأبيض بأكبر قدر أيضاً (٢٢ من ٥٧) ، وهذان هما أكثر الألوان شيوعاً عند الشاعر: - كما قدمنا - واطردت القاعدة فضم الديوان أكثر ألوان الأصفر (٤ - ٦) والأزرق (٥ - ١٣) ، وهكذا ضم هذا الديوان - إحصائياً - أكبر قدر من هذه الألوان : الأحمر والأبيض والأزرق والأصفر .

بينما انفرد ديوان (قصائد) بأكبر قدر من : الأسود (٨ من ٢٩) ، والأخضر (١٣ من ٣٩) .

فهل لذلك صلة بالموضوع الشعري للديوان ؟

لقد قلنا إن الموضوع الأثير عند الشاعر هو المرأة وما يتصل بها من ألوانها وأجوائها وأعضائها ، ومتأمل التجربة الشعرية في الديوانين لا يقف على سمات تفرق بينهما في الموضوع ، ففيهما حديث عن ملابس المرأة وعينيها وشفثيها ونهديها .. إلخ ، وفيهما نقد لنماذج من المرأة (حبلى - مشبوهة الشفتين - رسالة من سيدة حاقدة - أوعية الصديد . وذلك في (قصائد) ، و (إلى لئيمة في أنت لي) غير أن ديوان (قصائد) يمتاز من ديوان أنت لي بأنه يتقدم عنه خطوات في ميدان النقد الصارخ للمرأة وغيرها ، رغبة في مداعبة بعض القضايا الاجتماعية والوطنية والقومية ، فهو يختم قصيدة (إلى عينين شمالييتين) - ص ٦٩ بالعودة إلى وطنه ، ويرتبط بوطنه الأول سوريا في قصيدته (عودة

أيلول ص ٣٧) بل يفرد قصيدتين في آخر الديوان ينقد فيهما - نقدًا صارخا - العرب ، وذلك في (قصة راشيل ص ١٦٤) ، و (خبز وحشيش وقمر ص ١٧٦) .

وقد خلنا أو كادت من اللون لأنهما خارجتان عن دائرة جسد المرأة بأهدافهما القومية ، وفي هذا المجال نجد قصيدته (إفادة في محكمة الشعر)<sup>(٢)</sup> ؛ إذ كانت في مناسبة قومية ، وإن حفلت باللون حيث ذكر فيها ١٨ مرة ذكرًا مباشرًا ربما كان نتيجة الروى أكثر مما اقتضاه المعنى ، إذ كان الروى الهمزة المضمومة المسبوقة بالردف بالألف ، وهذا ما يتفق مع الأوصاف حمراء ، صفراء .. إلخ . كذلك كانت قصيدته المستقلة (سامبا) ؛ إذ كانت مستقلة ، ولم يعبأ فيها باللون كثيرًا برغم كونها - كما عبر كاتبها - رقصة شعرية .

ولعل في هذا ما يفسر سر شيوع ظاهرة اللون الأسود في هذا الديوان أكثر منه في أى ديوان آخر ، بما في ذلك من إشعاع التشاؤم والانقباض والحذر والريبة والشك والخوف والحزن . بل اليأس .. إلخ ، وحين نجد اللون الأخضر نجده لبيان التضاد بين النمو والضمور مما يبين عن حيرة الشاعر إزاء التناقض الصارخ في مجتمعه ، ومن المفيد أن نتذكر تعليق المعاجم على لون الخضرة ؛ فقد سموا الأسود أخضر ، والخضرة في ألوان الإبل والخيل غبرة تخالطها دهمة ، والخضرة في ألوان الناس السمرة ، وفي الحديث الشريف : (إياكم وخضراء الدمن) ، وهى المرأة الحسناء فى نبت السوء . ومن معانى السمرة : السمرء الحنطة ، والأسمران : الماء والبر ، وقيل الماء والريح ، وهكذا نجد وشائج قريى بين اللونين فى إيجاء الحديث الشريف ، والصلة بالإرواء والطعام للنفس وبذلك تطور ديوان (قصائد) الصادر سنة ١٩٥٦ ، ولهذا العام دلالة ، بعد صدور ديوان (أنت لى) سنة ١٩٥٠ وقت أن كان الشاعر فى رخاء عاطفى بلا حدود ، لقد استخدم الشاعر اللون الأسود فى (قصائد) للقمر ص ٤٧ ، وللدموع ص ٩٢ ، بينما كانت دلالة السواد فى أنت لى لشعر المرأة وعيونها وكنحلها ، والليل الساتر المسامر (ص ٣٣) ، أما فى (قصائد) فنجد سواد لون المداد الذى يكتب به الشاعر مرتين ص ١٠٨ . وقد تطور هذا السواد فى قصيدة نقدية تعد تطورا للشعر الناقد عند نزار . وهى قصيدة (يوميات امرأة لا مبالية) ص ٥٢ ، ٥٤ ، ١٠١ التى طبعت مستقلة<sup>(٣)</sup> .

وقد نجد اتصالا بين عنوان القصيدة واللون الشائع فيها كما نرى فى أنت لى (٩٤ ، ٩٥ ، ١٢٦ - ١٢٨ ، ١٤١) ... إلخ .

على أن من المهم التوقف عند صلة الألوان بالموضوع الشعري عند نزار ، وهو المرأة ، لقد وقع هذا الشاعر فى خطأ فنى كبير ضيق أفقه الشعري حين جعل شعره يتعلق بحجرة نوم المرأة ، ويتسلل إلى ثنايا جسدها ، فكان بذلك - فى معظم شعره لا كله - سطحى التناول ، ولسنا بذلك نجرد الإنسان ، بله الشاعر ، من إنسانيته وحسبته ، ولقد أحب الشيخ محيى الدين بن عربى الأندلسى ابنة صديقه الشيخ مكين الدين أبى شجاع ولقب حببته بلقب (عين الشمس والبهاء) مستعيراً اللون الأبيض الصافى الطاهر الرائق ، وكتب فيها ديوانه (ترجمان الأشواق) ، وسواء قصدنا الجانب الصوفى أم لم نقصد من هذا الحب ، فإننا نود أن نسلم بوجود الحسية بل ووجود الجنس ، فللنفس أن تتأثر بالجمال ، وتستجيب للجاذبية . لكن الشاعر فيلسوف عصره ، وعليه أن يوائم بين الخاص والعام لديه . بل ينطلق من الخاص إلى العام ، ولعل أفق مع العقاد فى تسليمه بالمعانى الحسية فى الأغاني الشعبية وشيوع الحسية فى الشعوب وتفاوتها مع الوعي الحضارى . وتفاوت وجود النظرة الحيوانية ، لكن الشاعر إذا تغنى « فهناك نفس غير نفس الحيوان تتكلم وتبوح هى نفس الإنسان ، حتى حين طمحت النفس المصرية بالحس إلى العالم الآخر فحملت معها فى القبر الزاد والشهوات . لقد طالما تحدثنا عن الشاعر المصرى الذى يدور حول الحس وحول سمات المرأة الجسدية « من الفرع إلى القدم تقاس وتكال » كما عبر العقاد<sup>(٤)</sup> .

ولن نذهب مع من يتخذون المدخل النفسى لفهم شعر الشاعر ، فيرون شاعراً شهوياً يقصد الحب والعاطفة ، وشاعراً انفعاليا يختار القلق والإحساس ، وآخر انطوائياً يميل للهدوء والنفس والطبيعة ، والشاعر المنبسط والمعقد .. إلخ ، لن نقول بذلك ، ولكننا نقول إن الإنسان والكون هما مسرح تجربة الشاعر يستشرفهما بفكره العميق وخياله الخصب ، وبصيرته ، وعبقريته ، ولا يجمد نظرتة فى قالب واحد يحرم شاعريته من خصوبة تعدد موضوع التجربة وتنوعها .

## اللون المفرد

### ١

تراوحت درجة شيوع الألوان فيما درسناه من شعر نزار قبانى بين اللون الأحمر وهو أكثر شيوعاً (٦٠ مرة) ، فالأبيض (٥٧ مرة) ، فالأخضر (٣٩ مرة) ، فالأسود (٢٩ مرة) ، فالأزرق (١٥ مرة) ، فالأصفر (٦ مرات) ، ولم يرد ذكر اللون البنى<sup>(٥)</sup> بشكل

صریح أو غير صریح ، ذلك أن اللون البنی لا یوجد فی أوراق الأشجار ، ولكنه یوجد - كما یقرر علماء النبات - فی أنواع معينة من طحالب .

أكثر الألوان تداولاً عند شاعرنا هو اللون الأحمر ، ذلك أن التجربة الشعرية عنده لا تستطيع فكاً من جاذبية المرأة ، مما فرض على معجمه الشعرى نوعاً من المفردات یکاد یسم تعبیره بالجذب اللغوى ، إذ نجد الشاعر حریصاً على تکرار ثروة لفظية بعینها تدور كلها فی فلك حسى .

وإذا كان اللون الأحمر یعنى لدى اللغويين المصبوغ بالحمرة التى هی لون الأحمر فإن من إطلاقاته - أيضاً - ما يتعدى صفة الحمرة لذاتها ، إذ نجدهم یذكرون أن الأحمرین : اللحم ، والخمر ، كما یوصف به الموت الأحمر أى الشدید ، وفى الحديث الشریف : کنا إذا أحمّر البأس ، كما توصف به السنة الحمراء أى الشديدة . بل إنهم یقولون : کل أسود وأحمر أى عربى وأعجمى .

ولا تتعدى دلالة الحمرة عند شاعرنا مجال الزينة للمرأة ، ولا یطمح تعبیره الشعرى لشيء من الدلات المذكورة منذ قليل ، بل یضاف إلى رصید هذا اللون ( ٦٠ مرة ) رصید آخر من ألفاظ توحى بالحمرة ، وقصد بها الشاعر إلى ذلك إیحاءاً أو رمزاً ، هذه الألفاظ هی : لون التیذ والخمر ( ٢ + ٣ = ٥ ) ، والعقیق ( ٤ مرات ) والفیروز ( ٤ مرات ) ، والشفق ( مرة ) ، والزنبق ( مرة ) والیاقوت ( مرة ) ، والقرمز ( مرة ) ، والکرز كثيراً ، والأشقر ( ٧ مرات ) ، وكلها توحى بالحمرة أو تدنو منها دنواً شديداً ، فالعقیق خرز أحمر ، وفيه خطوط بیض خفية ، والشفق حمرة فی الأفق من الغروب إلى العشاء الآخرة أو إلى قریبها أو إلى قریب العتمة والزنبق من أنواع الزهور ، ومنه الزنبق الأحمر<sup>(٦)</sup> ، والیاقوت من الجواهر وأجوده الأحمر الرمانى ، والقرمز صبغ أحمر<sup>(٧)</sup> ، والشفرة حمرة<sup>(٨)</sup> مائلة للبیاض . یضاف إلى ذلك : الورد ، والغروب ، والجمر .

وبادئ ذی بدء نلاحظ أن نزار قبانى لا یقترب من حدود الرمزية ، فهو لا یعنى بالاعتکاف على الصورة یکتفها . ویعمل فیها الحذف والإیجاز حتى یصل مشارف الرمز ، ویكون موقعه من الوضوح موقعاً قریباً واضحاً . غیر أن الوضوح والغموض غیر مقصودین لذاتهما . بل لدلالة استخدام الشاعر لرموزه ، وتکشيله لصوره ، وإدراکه



للخصائص اللونية ، وآثارها النفسية ، وما تثيره من ذكريات رصيد شعبي ، أو حضارى أو جماعى ، وما تحركه من آثار عاطفية وشعورية ونفسية وأسطورية .

ومرجع ذلك كله إلى غلبة الطابع الحسى السائد الذى يحجب الروى الذهنية والنفسية . وهذا الإسراف فى الحسية يدنو - عند البعض - بالصورة اللونية من الاهتمام بالشكل حتى يوقعها فى أسر الزخرفة ونشدان الجمال المحض بما يذكرنا بوشى الوجوه البديعية المقصودة لذاتها .

ولا شك أن الشاعر على وعى بجملة الصلات القائمة والمثارة بواسطة اللون مع مراعاة دلالاته البيئية وصلته بالنص ، وآثاره فى المتلقى ، وبذلك يتجاوز الدلالة المباشرة أو السطحية القرينة للون موظفاً ظواهر : التشابه فى الألوان . والتضاد فيما بينها وتكرارها فى القصيدة أو فى الديوان بوجه عام .

لكن نزار قباني جعل اللون فى الصورة أثراً للون فى زينة المرأة ، وكما أنه لم يطمح بتعبيره الشعرى إلى ما وراء الصبغة الحمراء للزينة ، فإن طموحه كان قليلاً إزاء إيجاعات الألفاظ السابقة ، فمن معانى العقيق أن مَنْ تختم به سكنت روعته عند الخصام ، والقرمز يظهر على شجر البلوط فى شهر آذار حيث الربيع ، ولا نستطيع أن نزعج أن تلك الدلالات الجانية كانت تعنى الشاعر كثيراً فيما سدا ما توحى به بيئته إزاء شجر البلوط .

ويحتل ديوان (أنت لى) المنزلة الأولى فى هذا اللون (٣٥ مرة) ، ثم (قالت لى السمراء) ، (١١ مرة) ، ثم (قصائد) ، (٧ مرات) ، ثم يوميات امرأة لا مبالية (٣ مرات) ثم (سامبا) - مرة واحدة .

ويتنوع التناول بين المباشرة التقريرية أو التصوير والإيجاء والرمز .

الجملة	يوميات امرأة لا مبالية	إفادة فى محكة الشعر	قالت لى السمراء	سامبا	قصائد	أنت لى	التناول
٥٤	١	٢	١١	١	٦	٣٢	التناول الموحى والمصور
٦	٢	١	-	-	١	٢	التناول المباشر والتقريرى
٦٠							

ويسود التعبير الموحى أو الرامز أو المصور كما يبدو من الإحصاء الذى بين أيدينا ، ويتضاءل التعبير التقريرى أو المباشر . وتنوع دلالة اللون فى مجال الزينة والجمال إلى حمرة الخدين ، أو الثوب ، أو النهدين ، أو الأظافر ، أو الفم والشفتين ، أو الورود ، أو ضوء القنديل والأفق ، وأكثرها تداولاً ما يتصل بالمرأة .  
من التناول المباشر قوله :

قَلَمَ الحَمْرَةَ أَخْتَاهُ ففى شُرَفَاتِ الظَّنِّ مِيعَادِى مَعَهُ  
(أنت لى ٢٥)

أَنْتَ شَفِيعِى عِنْدَهَا يَا أَحْمَرَ الشَّفَاهِ  
(أنت لى ١٢٨)

وَلَجَمَعْتُ الدُّنَا فى عُرَى هَذَا الْقَمِيصِ الْأَحْمَرِ  
(قصائد ٢٥)

عَلَى الشَّفَاهِ الْحَمْرِ مِينَاوُهُ وَصَحْبَةُ الشَّفَاهِ أَقْدَارُ  
(قصائد ٨٠)

ومن الحق أن نشير إلى أن الصفة فى الأبيات السالفة تأتى مباشرة . لكن التعبير فى البيت ينأى عن التقريرية ويجنح إلى التصوير سواء فى التشخيص بنداء أحمر الشفاه ، أم فى الصورة المصاحبة للون حيث كان الموعد فى شرفات الظن ، وتجمع الدنيا فى العروة ، والميناء على الشفاه .

ويسوقنا هذا إلى تعبيره الموحى أو المصور ونماذجه عديدة نجتزئ منها قوله<sup>(٩)</sup> :

كَأَنْتَ مَعِى وَقَطَعْتَ غُلَّائِى الْقَانِيَةَ

وَاسْتَقَطَرْتَ مِنْ سَائِلِى دَمْعَةً      وَلَوُتْتَ حَلَمَتَهَا النَّامِيَةَ

(أنت لى ١١٠)

وَلَقِطِى الْغُرُوبَ عَنْ حَلْمَةٍ      كَسَلِى بَغِيرِ الْوَرْدِ لَمْ تُزْرَعْ

(أنت لى ١٥١)

لَا مَفَرَّ  
لَيْسَ تَسْتَطِيعُ خُلُوصًا  
أَكَلَ النَّهْدُ الْقَمِيصَا  
فَهُوَ جَمْرٌ

(سامبا ٤٠)

إِنْ سَقَيْتِ الزُّوَّارَ مِنْهُ فَقَدْ مَاءٌ  
لَعِقَ الْهَرُّ مِنْ دَمَائِ بَنِيهِ  
(قالت لى السمراء ١٤٣)

٢

يحتل اللون الأبيض المنزلة الثانية . والسبب فى ذلك هو بعينه سبب شيوع اللون الأحمر ، فبياض المرأة له الغلبة عند الشاعر قد لا ينافسه فيها إلا اللون الأشقر ، ويضاف إلى رصيد اللون الأبيض ما يوحى به لون أشياء أخرى ذكرها الشاعر ، إذ يوحى الثلج بلون البياض والصفاء والنقاء (٩ مرات) من بين عشر لم يدل فيها الثلج على البرد إلا مرة واحدة ، كما يوحى بالبياض أيضاً الشمع ، واللؤلؤ ، والمصاييح ، والياسمين ، والمرمر ، والشرار ، والوهج ، والمرايا ، والضياء ، والشمس ، والنجوم ، وصفة الحليب التى وردت مرة واحدة .

لمسْتُ قِبَابَهُ الْبَيْضَاءُ  
غَابَتُهُ وَمَرْعَاهُ  
أَنَا لَوْنِي حَلِيْبِي  
كَأَنَّ الْفَجَرَ قَطْرُهُ وَصَفَّاهُ

(يوميات امرأة ٦٠)

ويدور اللون الأبيض عنده حول جسم المرأة : جسدها ، وأناملها ونهديها ، وإذا تعدى ذلك تناول أناملها ، أو سلامة القلب والنية استيحاء من المعنى الكنائى القديم .  
(قالت لى السمراء ١٤١)

ولم تذكر كلمة البياض بلفظها مباشرة إلا أربع عشرة مرة ، واتجه وصف هذا اللون إلى التعبير غير المباشر ، إذ كان من معانى غير البياض الأيام من الثالث عشر إلى الخامس عشر من الشهر الهجرى لطلوع القمر فيها ، وصفة للكلام أى المشروح ، ولليد أى الحجة المبرهنة ، والتى لا تمن ، وللأرض أى الملساء لا نبات فيها ، وبياض القلب أى نقاؤه ، وبياض الشخص نقاء عرضه ، والمعنى المباشر التقريرى : أبيض الوجه : نقاؤه من الكلف والسواد ، والموت الأبيض ما يأتى فجأة ، والأبيض : السيف ، والأبيضان : اللبن والماء ، وقد وصف الشاعر اللون بالحليب ، ولم يقصد إلى معنى من المعانى الأخرى ، إذ انشغل بلون المرأة كما قدمنا . ومن الطريف أن الشاعر حين استعمل للون كلمة (الفصول

الأربعة) كان يعنى - فيما نحسب - الحقيقة العلمية حول ارتباط الفصول الأربعة بدوران الأرض حول الشمس ، وهى رمز كبير للون الأبيض .

### ٣

ثالث الألوان فى الترتيب هو اللون الأخضر . وقد ورد ٣٩ مرة ، وإذا كان هذا اللون رامزاً للنماء والتجدد والخصوبة والعطاء والحياة ، والتفاؤل والحياة والزرع ، فقد قصد الشاعر منه ألوان العيون والزينة والملابس فى مجال المرأة ، وقصد العطاء والتجدد لعطاء الحرف .

... وقد يضاف لدلالة اللون الأخضر دلالة التعبير بالفستقى ، والزيتى ، ومال التعبير فيه إلى الإيحاء والرمز والتصوير أكثر منه إلى المباشرة والتقريرية فكان التعبير المباشر ١٢ مرة وغير المباشر ٢٧ مرة .

وتعددت صيغته بين أخضر - بتشديد الراء - وأخضر ، وخضراء ، وخضر ، بل عمد الشاعر إلى صيغة اخضوضرت ، وفى ذهنه أن زيادة مبنى الكلمة يضيف أبعاداً إلى معناها .

ويكثر هذا اللون فى قصيدة عنوانها (زيتية العينين) - قالت لى السمراء ٧٨ ، فترى من اللون الأخضر فى هذه القصيدة :

الشفق الفستقى ، وغابة الفستق ، وقيمصك الأخضر ، وصغير العشب ، وبحيرة خضراء . والصفصافة . والعريشة ، وزمرد ، والأخضر المورق .

وتتوالى التعبيرات المباشرة (أنت لى ١٤٢ . وقالت لى السمراء ٧١ ، وإفادة فى محكمة الشعر ١٥٠) .

وأجود منها تعبيراته غير المباشرة مثل قوله :

فى أى أرضٍ جُمِعنا	وأين هذا المكان
هل كان جذعاً عتيقاً	فى غابة السُّنديان
أم كان منزل راعٍ	مسرّبلاً بالأغنان ؟

(أنت لى ٣٢)



وقوله :

أَجْمَلُ مَا لَبَسَتْ مِنْ      غَلَائِلِ مَعْشَوْشِبَةٍ  
مَنَامَةٌ هَفُّ الْحَوَا      كَبِيرٍ وَبُؤْحِ الْمَسْكَبَةِ

(انت لي ٩٦)

وقوله :

وَأَنْتِ .. لَا شَيْءَ إِلَّا      وَغَدَّ بِيَالِ الْحَقُولِ  
(قالت لي السمراء ٥٤)

#### ٤

رابع الألوان هو اللون الأسود ، وقد ورد ٢٩ مرة ، ويلحق به وصف الأسمر (٣ مرات) ، وما بينهما وهو الرمادي (٦ مرات) .

ويبدو توظيف هذا اللون في نمطين : أحدهما للزينة والجمال . والآخر للحزن والتشاؤم ، أو الحقارة والضعفة .

في مجال النمط الأول الذي يأتي للزينة والجمال : وصف الشعر والصفائر والعينين وكحلهما ، وقل وروده وصفًا للشعر في (يوميات امرأة لامبالية) لأن الإطار العام متشائم حزين ساخط .

ومن استعمالات النمط الثاني وصف مداد القلم ، ووصف الحوت الأسود تشاؤمًا (يوميات امرأة لامبالية ٥٢) .

كما يرد اللون تعبيرًا مباشرًا عن لون جسم الرجل (قصائد ١١٣) ، وقد ورد هذا التعبير غير مباشر ٢٥ مرة بينما قل وروده بشكل مباشر .

أما اللون الرمادي فجاء للحزن وصفًا للسماء (قصائد ١٢٢ ، ١٢٦) :

فِي عَيْنِهَا تَبْكِي

سَمَاءُ بَارِيسِ الرَّمَادِيَّةِ

أَوْ اللَّيْلِ :

فِي لَيْلِ بَارِيسِ الرَّمَادِيَّةِ

(قصائد ١٢٤)

أو النوافير (قالت لي السمراء ٨١) :

إلى نوافير رميادية تبكي بصوت أزرق أزرق

كما يأتي السمار للون البشرة (سامبا ١٦) ، أو الثدي (قالت لي السمراء ١٢١) ،  
(١٢٦) . يقول في لون الثدي :

أرجوحة من قلقي خيطها من نزق المدور الأسمر

سمراء صبي نهدك الأسمر في دنيا فمي

ومن صفات الشعر بشكل غير مباشر (أنت لي ١٦ ، ١٤٨ ، ١٤٩) :

والخيال لي والشال لي	والأسود المسرح
ومظلتى السوداء كم حجبت	عني الشمس وهددت وجدى
واللم بالشفقين عتمته	وأريح فوق سواده خدى

ووصف العينين (أنت لي ١٩) :

فمنه أكحل عيني ومنه أعطر نهدي

فيت بلون عيوني ويت بحمرة خدى

## ٥

وخامس الألوان هو اللون الأزرق الذي يرد دالا على الخيال والحلم :

موطني من زرقة الحلم ومن عزم القلاع .

(قصائد ٥٦)

هو مت شالا أزرقا يرش عمري رونقا

(أنت لي ٢٣)

أنت الذى ياحيبي نقلت لزرق العصافير أخبارنا ؟

(أنت لي ١١٣)

أو لصفاء للملابس (أنت لي ٩٢) ، أو الصوت (قالت لي السمراء ٨١) أو يأتي

وصف سماوية بمعنى صفاء العينين (قالت لي السمراء ١٠٥) .

وقد تختلط الزرقة بالحمرة فنجد اللازوردى يرد مرة واحدة ، والبنفسجى ثلاث مرات ، على أن اهتمام الشاعر بالصفاء الناتج عن استخدام اللون الأزرق يلتقى مع مضمون المعنى المعجمى للون فى وصف الأسنة ، ووصف النصل بالزرقة لبيان زرقة أى شدة صفائه ، وكذلك وصف الماء بالزرقة لصفائه .

## ٦

سادس الألوان هو اللون الأصفر ، وهو أقل هذه الألوان استعمالاً ؛ إذ يرد ٦ مرات فقط ، وتساوى فى الاستعمال بين المباشرة والتقرير وغير المباشرة ، ويضاف إلى رصيد هذا اللون استعمال وصف الذهبى ، وبعض استعمالات كلمة الشمع كما نرى فى مكان آخر من البحث .

وقد أطلق العرب هذا اللون على الذهب وعلى غيره كالزعفران ، والورس ، وربما سمى العرب الأسود الأصفر ، ولم يقصد الشاعر شيئاً من هذا فى استعماله هذا اللون .

\*\*\*

وهنا نجد نزار قبانى ، وقد وهب المرأة شعره ، وفصل عليها صورته الفنية ، يقدم لها باقات اللون فرادى وجماعات ، ذلك أنه يجعل اللون أهم مكونات الصورة من عناصر ، فهو - إذن - ينظر للون نظرة التفضيل فى مقابل نظرة المساواة عند البارودى ، والتفسير عند صلاح عبد الصبور ، إذ رأى أن أهم ما يسود عالم المرأة هو اللون ، وهو بريقه الخارجى يكون أشد تأثيراً وأقوى جذباً لنظرها وعاطفتها ، لذا جعل له الشاعر المنزلة الكبرى فى صورته .

ونظرة التفضيل للون هنا وثيقة الصلة بالمحال النظرى كما يبدو فى نظرية ابن حزم الأندلسى فى الرؤية كما أشار إليها فى (طرق الحمامة)<sup>(١٠)</sup> إذ جعل للعين (نورية لا تدرك الألوان بسواها) ، حتى لنرى أجرام الكواكب فى الأفلاك البعيدة ، والسماء مع شدة ارتفاعها بخلاف غيرها من الحواس ، يقول :

« وليس هذا الشيء من الحواس مثل الذوق واللمس لا يدركان إلا من قريب ، ودليل

على ما ذكرناه من النظر أنك ترى المصوت قبل سماع الصوت ، وإن تعمدت إدراكهما معاً ، وإن كان إدراكهما واحداً لما تقدمت العين السمع .

لكنها لا تحقق كثيراً من التنبه لملاحظة العقاد في الديوان في الأدب والنقد<sup>(١١)</sup> عن فقدان جدوى تشبيه الأحمر بالأحمر دون مراعاة الأثر الشعوري والنفسي .

وإن لم تعدم الإيجاء ؛ وتراسل معطيات الحواس متخفية إطار الإيجاءات الذاتية<sup>(١٢)</sup> غير بالغة مشارف الرمز ، لكن هذا الاهتمام بالألوان لدى الشاعر يتعدى درجة الاهتمام باللون لذاته إذ نتفق مع الدكتور عز الدين اسماعيل في حديثه عن اللون في الصورة باعتباره مظهرًا حسيًا يحدث توترًا في الأعصاب وحركة في المشاعر ، مثيرًا حسيًا يحبه الشاعر استكشافًا للصورة أولاً ، ثم إثارة للقارئ والمتلقي ثانياً . فالشعر إذن ينبت ويتربص في أحضان الأشكال والألوان إلى جانب العناصر الحسية الأخرى<sup>(١٣)</sup> .



## هوامش

- (١) لعلماء النبات حديث مفصل حول الاخضرار وعملية (الكلورفيل) ، واختلاط الخضرة بغيرها من الألوان : الزرقاء ، والصفراء ، والبرتقالية في الخلية (عن حديث مع أ. د. محمد إبراهيم استاذ ورئيس قسم النبات - كلية النبات - جامعة عين شمس) ورجعنا إلى سيادته في كثير مما يتصل بالنبات .
- (٢) أنشدتها في مهرجان الشعر التاسع ببغداد في نيسان ، وطبعت مستقلة - منشورات نزار ، بيروت ١٩٦٩ .
- (٣) قدم لها الشاعر بمقدمة ثرية هي كلمة ألقاها في طالبات الجامعة الأمريكية بيروت ، وطبعة القصيدة والمقدمة - منشورات نزار ط ٢ - أغسطس ١٩٦٩ .
- (٤) ساعات بين الكتب ص ١١٠ ، و ٣٤٥ .
- (٥) اللون البنّي ناتج عن خلط لونين أو أكثر أصفر + أزرق = أخضر ، وأحمر + أخضر = بني ، وأصفر + أزرق + أحمر = بني .
- (٦) عز الدين رشاد ، النباتات الطبية والعطرية ، الأنجلو ج ١ ، ١٩٦١ ص ١٢٠ .
- (٧) يقع على نوع من البلوط في شهر آذار .
- (٨) الأشقر من الدواب الأحمر يحمر منها العرف والذنب ، فإن اسودا فهو الكميت ، ومن الناس من يعلو بياضه حمرة ، وسميت به أفراس .
- (٩) وانظر يوميات امرأة لامبالية ص ١٢٧ ، ١٤٣ وقصائد ١٢٩ .
- (١٠) نفسه ص ٥٥ ، تحقيق الدكتور الطاهر مكى ، وقد عرض ابن حزم نظريته في (الفصل في الملل والأهواء والنحل) .
- (١١) ط ٣ د . ت ص ٢٠ ، ٢١ ... انظر ما سلف في الهامش رقم (٦) في هوامش البارودي وما اخترناه من النص .
- (١٢) انظر الدكتور فتوح أحمد وحديثه عن إحياءات الألوان عند سعيد عقل ، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٢٠ - ٢٢٢ .
- والدكتور عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط ١ دار الفكر العربي ١٩٥٥ ص ١٠٧ ، وحديث « سيريل بيرت » Cyril Burt في كتاب (كيف يعمل العقل How the Mind Works) عن الصنف الربطى ، وتعليق بوزانكويت Bosanquet عن الشعور باللون الأحمر وصلته بالدم والنار ،

واللون الأزرق وصلته بالسماء ، وكتب الدكتور سمير ستيتيه بحثاً عنوانه السينمائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج من الأدب العربي ، دارساً اللون في نونية أبي العلاء المعري (مجلة أبحاث اليرموك مج ٧ ع ٢ ١٩٩٠ ص ص ٣٥-٧٠) .

(١٣) الشعر العربي المعاصر ، تشكيل الصورة في الشعر المعاصر ص ١٢٩ ، ١٣٠ ، وانظر حديثه عن اللون في قصيدة حجازي (حلم ليلة فارغة) ١٥٨ وما بعدها وأهمية التوجيه من شاعر . ١٦٠ .

## لوحة التصوير بين المركب والمفرد

(ج) عند صلاح عبد الصبور :

### اللون المركب

يقوم بناء الصورة اللونية عند صلاح عبد الصبور على نظرة تركيبية تعتمد التكثيف والتنامى حتى لتمتد الصورة ويمتد معها التعبير الفني - تبعاً لتنامى الصورة - موصولاً متحركاً ، ويندر - تبعاً لذلك - أن نلتقى بالصورة الجزئية ، تلك التى تعتمد المجاز والتشبيه أساساً لبنائها .

واهتمامه بالتشكيل يعود - كما يقرر - إلى اهتمامه بفن التصوير اهتمامه بالشعر ، وإيمانه بوجود « الذروة الشعرية » التى تقود كل أبيات القصيدة وتسهم فى تجليتها وتنويرها ، لذا يرى القصيدة تشكيلاً مندمجاً أتم الاندماج<sup>(١)</sup> .

ومما جعل التصوير عند صلاح عبد الصبور نامياً تستدعى فيه حركة المعنى حركة فى التعبير ، اجتماع الفكر والشعور فى تجربته ، ودوران شعره حول قضايا الإنسان ومشاكله ، ينبع ذلك - كما يعبر - من اتخاذ الشاعر « موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا » وتطور موقفه من الذاتية إلى الموضوعية<sup>(٢)</sup> حتى ليحدثنا عن فهمه الباكر لرحلة المعنى إلى الشاعر ثم فهمه المتطور لرحلة الشاعر إلى المعنى<sup>(٣)</sup> .

لقد أثر هذا التركيب أو تعقيد البناء فى توظيف الألوان لديه ، وقد رأينا أن أكثر الألوان شيوعاً فى شعره هو اللون الأسود (٤٦ مرة) ، يليه اللون الأبيض (٣٤ مرة) ، وهذان اللونان - بهذا الترتيب - هما أكثر الألوان شيوعاً لديه ، لكن الأمر لم يقتصر على ورود كل لون منهما منفرداً . بل تعدى ذلك إلى ازدواجية لونين منهما نتيجة الطبيعة التركيبية فى الصورة لديه .

وهكذا نجد صورة فيها ازدواجية الألوان :

الأبيض والأخضر والأحمر والأسود .

ونلاحظ أن طرفيها أو قطبيها هما الأبيض والأسود ، نلتقى بهذا مرتين فى دواوينه

فقط إلى جانب ذكر ألوان الطيف فى حديثه عنه :

ثم نثرت على وجهك ألوان الطيف (الإبحار فى الذاكرة ٢٠)

ثم تبدأ الازدواجية فى اتخاذ شكل الثنائيات من كل طرف أو قطب من الطرفين :  
الأسود والأبيض ، وتنوع الازدواجية. تبعاً لهذين الأصلين ، إذ يحقق كل أصل منهما  
نوعاً من الازدواجية مع لون آخر ، ونجد الأمر نفسه بالنسبة للأصل الثانى .

ترد ازدواجية اللون الأسود مع غيره على النسق التالى :

الأسود والأحمر

الأسود والأصفر

الأسود والأخضر

وعلى النسق نفسه ترد ازدواجية اللون الأبيض مع غيره هكذا :

الأبيض والأحمر

الأبيض والأصفر

الأبيض والأخضر

وكأننا أمام هرمين متقابلين أحدهما مقلوب فى مواجهة الآخر كما يتضح من الرسم

التالى :

( أ ) ازدواجية من أكثر من لونين :



( ب ) ازدواجية (الأبيض والأسود)

( ج ) ثم (الأبيض) (الأسود)



والأحمر والأصفر والأخضر والأحمر والأصفر والأخضر

ونتفق مع الشاعر فى أن فهم الصورة فى الشعر الحديث لا يتأنى إلا بإعادة قراءة



النص أو كما عبر عنه (بالقراءة الثانية)<sup>(٤)</sup> ، وهي ما عبر عنه كثير من النقاد بأنها إعادة تأليف للعمل الأدبي ، وتجاهل المؤلف ، أو موته ، وإنتاج النص من جديد .

وهذا الإدراك لطبيعة التصوير اللوني عند صلاح عبد الصبور يساعد في كثير من مظاهر التضاد في الألوان مما قد يحير القارئ للوهلة الأولى ، ويدخل في وهمه أن الشاعر قد وقع في تناقض أو فوضى استخدام الألوان ، أو جنوح للسريالية . ولكننا إذا أدركنا ما يرمى إليه الشاعر بهذه الازدواجية - كما سنرى - كفكفنا من غلواء نقدنا إياه واقتربنا من حدود أهدافه ، لا سيما حين نقرر مع الشاعر أهمية الرمز للكلام ، ومحاوره الطرف الثالث وهو « الأشياء » أي الموجودات المحيطة بالشاعر<sup>(٥)</sup> .

أول ما يتكشف عنه هذا التركيب المزدوج للألوان فقدان ازدواجية اللونين الأسود والأزرق بينما نجده مع اللون الأبيض يرد مرة واحدة فقط (٤٥٤ شجر الليل المسافر) .

## ٢

قلنا إن ازدواجية الأصلين الأسود والأبيض مع غيرهما ترد أربع مرات نشير إليهما بإيجاز هنا وبتفصيل في موطن قادم .  
مرة نجد الأبيض ، والأسمر ، والأحمر في مطلع قصيدة أغنية حب (الناس في بلادى ص ٦٧ ، ويتكرر ص ٦٨) :

وجه حبيبي خيمة من نور  
شعر حبيبي حقل جنطة  
خدا حبيبي فلقنا رمان  
جيد حبيبي مقلع من الرخام

كما نرى الأسود والأحمر والأخضر في قصيدة (شوق زهران) ص ١٩ ، ٢٠ :

ونمت في قلب زهران زهيره  
ساقها خضراء من ماء الحياه  
تاجها أحمر كالنار التي تصنع قبلة

.....  
ونمت في قلب زهران شجيرة

ساقها سوداء من طين الحياة  
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا  
وفي قصيدة (تأملات ليلية) نجد اجتماع الأسود ، والأخضر ، واللبنى يقول (شجر  
الليل ٤٥٤) :

الظلمة تهوى نحو الشرفة  
في عربتها السوداء  
صلصلة العجلاب الوهميه  
تردد في الأنحاء  
خدم الظلمة والأجراء  
طافوا من حول المركبة الدخانية  
يلقون بذور الوجد الخضراء  
عينا القمر اللبنى الشاحب  
تسكبها مطرا فوق جبينى المتعب

وهنا نجدهم الشاعر ، وإشفاقه على الحرية ، مما يبين الصلات بين السواد والخضرة  
واللون اللبنى ، وما يبين ترشيح بعض الألفاظ الشائعة فى القصيدة ، ثم ملاحظة نهايتها  
إيقاعيا ، وتلاؤم هذا الإيقاع مع الإطار النفسى للنص كما نتناول فى اللون الأسود  
والأخضر .

وفي قصيدة (فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال) يتجه الشاعر إلى نوع من  
المقاطع المعبرة عن تناقص من تناقضات المجتمع ، ينهى كلا منهما بجملة (آه يا وطنى)  
وفى المقطع التالى يتخذ من الانسجام بين « جلوة الألوان وإيقاع الموسيقى » مدخلا لبيان  
التناقض الذى حل بالقصر الأسطورى فأحال فيه الحياة إلى موت والحيوية إلى جذب  
مستعينا بجمع الألوان : الأبيض ، والأزرق ، والخضرة ، والدكنة ، والحمرة :

أُبكى قصرا أسطوريا من جلوة ألوان  
تغزل حين تمدُّ إليها الشمسُ المعطاء  
حاجبها من خيط النور الوضاء  
جلوة ألوان أخرى

تتولد منها ألوانٌ تمسح زرقتها  
ماثلة في وجه مرايا

يتجدد إيقاع الألوان على إيقاع الموسيقى  
الموسيقى تتولد من طرقات الأنسام على بلور الشرفات  
ثم يحدث التحول والتناقض فيجىء الزمن المنحط ، « فحط على القصر الأجلال »  
وجعلوه مخزن منهوبات ومبغى وماخوره ، ففرت الأسطورة ، ثم ينهى المقطع بجملة  
« آه يا وطنى » .

وقد يعين تفسير تجمع هذه الألوان على فهم الرمز الذى يرمى إليه الشاعر ليصور  
مجتمعه بتناقضاته التى تتجمع كما تتنافر كما تتجمع بعض الألوان غير الملائمة .  
ثم يخلص هذا التعدد اللوني إلى أصلين هما : الأسود ، والأبيض وعنهما تتوالى  
ازدواجية الألوان :

### ٣

#### ازدواجية الأسود والأبيض :

قلنا إن هذين اللونين هما رأسا الهرمين المتقابلين ، وقد تركّز اللونان من التعدد الواضح  
فى المثالين السابقين .

أما اجتماعهما أو ازدواجهما فى صورة فنية فهو ما يبين عن فهم الشاعر لرموز الكلمات  
ومحاورته « الأشياء » . وحين يجمع بين هذين اللونين فإنه لا يغيب عنه استغلال طاقات  
التضاد لإبراز التناقض ، وهذا ما نحاول الوقوف عليه فيما نتناول من نماذج هذا اللون .  
ها هو ذا يذكر لنا صيغة الفودين جامعا بين الشباب المولى والهرم القادم أو ما أدى  
معناها يقول :

كان مغنينا الأعمى لا يدرى  
أن الإنسان هو الموت  
لم يك ساقينا المصبوغ الفودين  
يدرى أن الإنسان هو الموت

(شجر الليل المسار - تنويعات ٤٦٢)

ويقول فى (موت فلاح - أقول لكم ص ١١٣) :

لم يك يوماً مثلنا يستعجلُ الموت  
لأنه كلُّ صباحٍ كان يصنع الحياةَ في التراب  
ولم يكن كدأبنا يلفظُ بالفلسفةِ الميتةَ

.....

كانت له عمامةٌ عريضةٌ تعلو  
وقامةٌ مديدةٌ كأنها وثنٌ  
ولحيةٌ الملح والفلفلُ لوَّناها

.....

وعندما جاء ملاكُ الموت يدعوه  
لُون بالدهشة عينا وفما  
واستغفر الله  
ثم ارتمى

هنا نجد وصف شيب شعر الرأس ، واجتماع الأسود والأبيض مما يوحى بتقابل  
الحياة والموت ، وفي ذلك نجد عنصر الزمن ومواجهة الأزمان : الماضي والحاضر  
والمستقبل ، وقد ورد ذكر الموت في القصيدة الأولى اثنتي عشرة مرة بلفظ صريح ،  
ما بين فعل واسم حتى تنتهي القصيدة بقوله :

هذا العُصفورُ الأسودُ  
هذا . البيتُ  
(الإنسانُ هو الموتُ)

وقد أوردنا من أبيات القصيدة الثانية ما يتصل بالموت ، ثم أغفلنا منهما معا ذكر  
ما يوحى بذلك اكتفاء بما وقفنا عليه هنا ، مما يؤكد مواجهة الأضداد والمتناقضات ،  
ليخرج من واقع حياتي مرير إلى واقع « يرجو أن يكون أكثر نورا وضياء<sup>(٧)</sup> » ، كما يعبر  
الشاعر .

ومن مواجهته الفقد في المثالين السابقين يتجه نحو فقد عاطفة الأبوة والأمومة ، حيث  
كان الطفل في قصيدة (العائد) ص ١٣٤ :



وَاسْتَدْرَنْنا حَوْلَهُ  
شَفَقًا أَسْمَرَ مِنْ حَوْلِ هَلَالٍ نَائِمٍ فِي قَلْبِنَا  
كَانَ طِفْلاً عِنْدَمَا فَرَّ عَنِ الْبَيْتِ وَوَلَّى

ثم عاد إلى أبويه :

قُلْ لَنَا يَا أَيُّهَا الْعَائِدُ هَلْ أَنْتَ مُقِيمٌ بَيْنُنَا  
وَأَتَيْدُ يَا طِفْلُنَا الْأَوْحَادُ  
فَالدُّنْيَا عَقِيمٌ وَعَجْزٌ  
لَمْ يَعِدْ غَيْرُكَ فِي الدُّنْيَا لَنَا

ثم ينتقل من فقد الجسد إلى فقد الحرية ، والفرع من السلطة والقهر في (فصول  
منتزعة - شجر الليل المسافر ص ٤٧٠) ، ونلاحظ أن كل فقرة من فقرات القصيدة  
تنتهي بجملة : آه يا وطني ، يقول :

جَاءَ الزَّمَنُ الْوَعْدُ  
صَيْدِي الْغَمْدُ  
وَتَشَقُّ جِلْدُ الْقَبْضِ ثُمَّ تَخْدُ  
سَقَطَتْ جَوْهَرَتِي بَيْنَ حِذَائِ الْجَنْدِيِّ الْأَبْيَضِ  
حِذَائِ الْجَنْدِيِّ الْأَسْوَدِ  
عَلَقْتُ طِينًا مِنْ أَحْذِيَةِ الْجَنْدِ  
فَقَدْتُ رَوْتَقَهَا  
فَقَدْتُ مَا طُلِسِمَ فِيهَا مِنْ سِحْرِ مَنْفَرِدٍ  
.....  
آه يا وطني .

أما الجوهرة فهي الحرية المفقودة بالقهر ، وهذا ما يفسر لنا سر ازدواجية الأسود  
والأبيض . وإيحاء التضاد فيها حيث الوقوف على تقابلات لم تغب عن شاعرنا الذي يمجّد  
الحرية في شعره ، وخاصة قصائده : هجم التار - زهران - مرتفع دائما - سأقتلك -  
الحرية والموت - ثلاث صور من غزة - لوركا (أحلام الفارس القديم) .

ولعل في هذا ما يفسر محاولته درء وصف النقاد له أنه حزين ؛ إذ يؤكد أنه ليس شاعراً حزيناً . بل هو شاعر يتألم ولأنه يحمل بين جوانحه - مثل شللى - شهوة إصلاح العالم مفضلاً القبول على الرفض ، حتى ليحس أنه يكتب على الرمل في كثير من الأحيان<sup>(٨)</sup> . إن اهتمامه بالإنسان جعله يشعر أن عذاب الإنسان الأكبر هو الفقر والعسف ، ونظرتة للأضداد جعلته يرى الحرية في مواجهة القهر ، والعدالة في مواجهة الظلم ، وقل مثل ذلك بالنسبة للخير والشر ، والحياة والموت ، والسرور والحزن . ولا صعوبة في الوصول بالألفاظ المتضادة إلى منبع واحد ، وإن تعارضت دلالتها كالليل والنهار كلياً ، أو جزئياً ، لأن الجملة (الأم) ، أو (الأساس) ، تقوم بتفسير الرمز . بل قد نرى في علاقات التضاد تكاملاً ، فالأسود يستدعى أنه ليس بأبيض .

وفي قصيدته (٤ أصوات ليلية للمدينة المتألمة ص ٤٩٠ من شجر الليل المسافر) يقول :  
أه ليس هو الليل ، بل الجرحُ اليومى ، ينزُّ دماً أسود ، فى الصبح المقبل .  
نراه يذكر كلمه الليل - بعد العنوان - مرات عديدة ، ونجد سواد الليل ، وسواد الدم هنا فى مواجهة الصبح كاشفاً عن تناقض الحياة فى مقابلة صريحة بين الأضداد حتى يهتف صوت الشاعر فى ختام القصيدة :

ربّاهُ ! ربّاهُ !

ما سرُّ هذه التعاسة العظيمة ؟

ما سرُّ هذا الفرع العظيم ؟

وهنا ظاهرة إيقاعية تتصل بموسيقى الشعر فى البيت الأول حيث نلتقى بجملة موسيقية من شعر التفعيلة تطول كأن الشاعر يلهم وهو يقولها ، وقد تعمدت كتابتها فى سطر واحد تحقيقاً لغرض الشاعر الذى كتبها بطريقة لا تدع فرصة للوقوف عند كلمة منها ، لأنها كلها جملة واحدة من اثنتى عشرة تفعيلة من تفعيلات المتدارك (فاعلن) ، وفى تلك الملاحظة الموسيقية ما يوحى بفرع الشاعر من تناقض المراثيات حوله مما ألجأه إلى ظاهرة (التدوير) العروضية ، وتلاحق النفس فى التعبير السريع .

وهكذا نجد الأسود مع الأبيض مثيراً للتناقض ، قد يكون تناقض الحياة والموت ، ومن الطريف أن العرب سمّت الأرض ذات النبات سوداء والمجدبة بيضاء ، وطبقاً لهذا التفسير يكون سواد الشعر حياة ، وبياضه شيخوخة وهرما ، وحذاء الجندى الأبيض

أى لمعان حد السيف المتدلى هو الإعدام أى الموت ، والحذاء الأسود أى السوط هو عذاب وليس موتاً ، وهكذا نجد الشاعر يستعمل الشطرنج ورقعته ذات لونين مختلفين ، ثم يعرض فى قصيدة (مرثية صديق كان يضحك كثيراً ص ٤٨٣ وما بعدها من شجر الليل) صورة لصديق ، وهى صورة فنية رائعة حقاً تفصح ضلورها لتفسيرات عديدة :

كان صديقى :

حين يجىء الليل  
حتى لا يتعطن كالخبز المبتل  
يتحول خمراً  
تتلاصق ضحكته الأسيانة فى ضحكته الفرحانة  
طيناً لَمَاعاً أسود  
أو بللوراً  
ويُخَشِخِشُ فى ذيل الضحكات المرسل  
صوت ككسّر قشّر الجوز الثقيل  
ورغبة فى الوصول إلى هدف ازدواجية هذين اللونين نقف على ختام القصيدة ، ومن مقابلة المطلع والختام وما بينهما تتضح سمات هذه الشخصية العجيبة فى القصيدة :

مات صديقى أمس

إذ جاء إلى الحانة ، لم يُنَصِرْ منا أحداً  
أقعى فى مقعده مختوماً بالبهجة  
حتى انتصف الليل  
لم يُنَصِرْ منا أحداً  
سالت من ساقيه البهجة  
وارتفعت حكمتُه حتى مسّت قلبه  
فتسّم بالحكمة  
غاب الندماء ، فلم يقدر أن يتحول خمراً  
وتفتت مثل رغيف الخبز

يجمع هذا الصديق بين مرثيات متناقضة حوله حسياً ومعنوياً فيترجم عنها ترجمة

أسيانة أو فرحانة ، لكنه يتخذ رمز الطين الأسود سريع التشكيل صورة بديلة للنظارة القاتمة التي تحجب تعبير العينين ، لذا يقول فى ثنايا القصيدة :

يتعمَّمُ بالختمِ الطُّينِيُّ اللَّمَاعَ على عَيْنَيْهِ الطَّيْتَيْنِ  
وكلمة الختم هنا مهمة لأنه يدارى ما بداخله من تناقض الأسود والأبيض فى حياة الإنسان ، لذا يقابل الأسيانة فرحانة ، ويقابل الطين البللور فى مقابلات ضدية مقصودة .  
ولأنه فى المقطع الأول يجد من رفقته متنفسا ، حين يتجاذبون الحديث فيضحكون (كالخمر الصفراء) ، أو يضحكون (كالخمر السوداء) على تناقض اللونين ومدلول كل منهما .

يَتَخَيَّ كُلُّ مَنْا عَنْ مَوْضِعِهِ لِلجَارِ الْأَقْرَبِ  
لا عَنْ أَدَبٍ وَحَيَاءٍ  
بَلْ خَوْفًا أَنْ تَخْتَلَّ الدُّورَةُ ،  
إِذْ تَتَصَادَمُ أَوْ تَتَلَاقَى  
كَلِمَاتُ أَوْ أَذْرَعَةٌ أَوْ آلَمًا أَوْ أَهْوَاءُ  
حَذَرًا أَنْ نَهْتَزَّ وَنَتَفَتَّحَ  
يَتَقَارَبُ كُلُّ مَنْا فِى دَاخِلِهِ كَالْأَجَمِ الْفَارِغِ  
فَإِذَا مَالَ تَخَنَّنَحَ

فهم ممتلئون فكراً وشعوراً ، والتناقض فى داخلهم يجمعهم كل مساء ، ويتحاورون دون اصطدام . ولكن الصديق هذه المرة جاء إلى حديقة الديمقراطية ، إلى أصحابه ، فلم يجد أحداً منهم ، فتنافر قطبا حسه وشعوره من بهجة تسر ، وحكمة تتعب صاحبها ، أما البهجة فقد تبددت ، ولأنه قد اعتاد أن يحول أفكاره عن التناقض خمرًا معتقا يصبه للصحاب فيتطهر ويتحرر من حميا التناقض ، لذا انفجرت « شرايينه » - إذا صح التعبير هنا - ضيقا بتناقض لم يجد له متنفسا ، هذا هو تناقض الأسود والأبيض ، وينبغى أن نلاحظ أنه حين بلغ مجلسه المعتاد « أقمى » فى مقعده . أى لم يجلس جلسته المعتادة ، « أقمى » لإحساسه بآلام المعاناة دون ما تطهير أو تنفيس حتى انفجر ومات ، « والإقعاء أن يجلس الرجل على وركيه وهو الاحتفاز والاستيفاز » ، وعند أهل اللغة أن يلصق الرجل إليته بالأرض وينصب ساقيه وفخذه ويضع يديه على الأرض كما يقعى الكلب ،



أو يتساند إلى ظهره ، فيهل تناسب الإقعاء مع التوتر الشديد لدى الصديق المضنى من ازدواجية الأسود والأبيض ؟ . أظن ذلك .

#### ٤

وإذ نخلص من ازدواجية الأسود والأبيض ، نحاول متابعة ازدواجية كل منهما مع الألوان الأخرى ، فتقف على ازدواجية الأسود والأحمر .

ترتبط ازدواجية اللون الأسود واللون الأحمر من إيجاء تراثى طالما ألح على امتزاج هذين اللونين حيث الكميت التى تطلق على الخمر ، كما تطلق الكمته على الخيل والإبل وغيرهما . لكننا لا نقف على هذا الإيجاء فى الرمز اللونى عند الشاعر إزاء هذين اللونين ، كما قال العرب : الأحمران للحم والخمر ، ولم يقصد الشاعر هذا أو ذاك . بل دار حول قضيتى الحياة والموت ، والحرية والقهر .

فى المجال الأول نرى استشهاد زهران فى قصيدته الشهيرة (الناس فى بلادى ص ١٩ وما بعدها) :

كَانَ زَهْرَانُ غُلَامًا  
أُمُّهُ سَمَاءٌ ، وَالْأَبُ مَوْلَدٌ

وحين أحب نمت فى قلبه « زهيرة » كان :

— تاجُهَا أَحْمَرُ كَالنَّارِ الَّتِي تَصْنَعُ قُبْلَهُ

فالحمرة هنا حب وانفعال وجدانى ، لكنه يتحول إلى شىء آخر :

وَنَمْتُ فى قلب زَهْرَانِ شُجَيْرَةً  
سَاقُهَا سُودَاءُ مِنْ طِينِ الْحَيَاةِ  
فَرَعُهَا أَحْمَرُ كَالنَّارِ الَّتِي تَحْرِقُ حَقْلًا

فالزهيرة صارت شجيرة ، نموّ جسدى ونفسى لزهران بمشاعره وقضاياه ، وحمرة الحب الرومانسى الريفى الخجول أول الأمر تحولت فى نهايته إلى حمرة نار الثأر والانتقام

من المستعمر الإنجليزي الذى أحرق دنشواى فأحرق قلب زهران ، واجتمع - بطريق غير مباشر - الأسود والأحمر مرة أخرى :

وَضِيعَ النِّطْعُ عَلَى السُّكَّةِ وَالْغِيلَانُ جَاءُوا  
وَأَتَى السِّيَافُ « مَسْرُورٌ » وَأَعْدَاءُ الْحَيَاةِ  
صَنَعُوا الْمَوْتَ لِأَحْبَابِ الْحَيَاةِ  
وَتَدَلَّى رَأْسُ زَهْرَانَ الْوَدِيعُ

هكذا أدت ازدواجية السواد والبياض إلى اجتماع الحقد والحب - الحرب والسلام - الموت والحياة - الشر والخير فى ركب التضاد الحزين .

وهكذا يجتمع الحب والحقد - السلم والحرب :

كَمْ مِنْ شَفَةِ حَمَاءِ الظِّلِّ  
سُودَاءِ الْقَلْبِ عَلَى غِلِّ

(أغنية خضراء ص ١٢٤ أقول لكم)

كما نجد الوثام فى (الإله الصغير ص ٢٧ - الناس فى بلادى) :

حين أبصرتُ إلهى أَسْمَرَ الْجَبْهَةِ وَرَدَى

## ٥

أما ازدواجية الأسود والأصفر ، فهى قليلة جداً ، إذ ترد مرة واحدة ، ولعلنا نذكر (مرثية صديق كان يضحك كثيراً) ، واستحضار نفسية هذا الصديق ، وروح النقد فى القصيدة يساعدنا هنا فى تفسير اجتماع الأصفر والأسود ، كما ساعدنا هناك فى تفسير اجتماع الأبيض والأسود .

ودون ما حاجة إلى تكرار نقول إن التناقض هناك بين طرفين حادين متباعدين غاية التباعد متناقضين أشد التناقض . « أما هنا فنوع من الوسطية أى حالة بعد البياض وقبل السواد ، أو حالة تعتمد اللامبالاة والتسليم بالواقع كما هو ، لا عن رضى به ، بل عن إغراق فى محاولة النسيان نظير قولنا :

ضحك ضحكة صفراء :

يَجْعَلُنَا أحيانًا نضحكُ كالخمر الصفراءُ  
إِذْ ندركُ أن الأشياءَ المبدولةَ مبدولة  
والأشياء العساديةَ عاديةً  
والأشياء الملساء مجردَ أشياءٍ ملساءٍ

ثم تتطور صفرة اللامبالاة وعدم الانفعال مع الواقع إلى نوع من الشعور بالكبت المؤدى إلى الانفجار ، الموت ، ولهذا كان الضحك بجملة نضحك ، : « وهنا نضحك إذ نضحك » ، فكأن الجملة الحالية هنا ترد معترضة السياق كإشارة ضوء توضيحية تشير إلى فارق ما بين الحالتين ، حتى يتحول الأمر إلى ما اتضح فى نهاية القصيدة كما قدمنا ، وقد مهد لذلك بقوله :

يَجْعَلُنَا أحيانًا نضحكُ ، إِذْ نضحكُ ، كالخمر السوداء  
إِذْ يبصر فى ورقِ الشَّجَرِ المتهاوى  
موتَ البذرة

(شعر الليل المسافر ٤٨٦)

وهكذا يتدرج الصديق من حالة حياة اللامبالاة إلى حياة تشبه الموت ، حتى كان الموت فى نهاية القصيدة .

## ٦

اما ازدواجية الأسود والأخضر فتوحى بتناقضات عديدة ، لأنها تناقض الموت والحياة ، والحداثة والقدم ، أو الضعف والقوة ، والوعى واللاوعى ، أو الحاضر والغائب .

غير أن الشاعر لا يغيب عن باله إحياء القوة والخصوبة من معنى سواد الأرض ، كما تحدثنا عن ازدواجية الأسود والأحمر ، فلقد كانت ساق الزهيرة الطرية خضراء لينة ضعيفة تُسقى من « ماء الحياة » ، فقد كان « زهران » أول عهده قبل أن يتجلد ، كما كان حبه كذلك فى أول عهده رومانسيًا ، فقد كان غلاما وسيما ، يطاء الأرض خفيفا وأليفا وكان ضحاکا ولوعا بالغناء ، لذا كان حبه أخضر رهيفا ، أما بعد أن شب عن الطوق

وعركته الأيام والسنون فتزوج وأنجب غلاما وغلاما ومرت عليه السنون ، حينئذ تحولت الساق الضعيفة (الخضراء) إلى ساق امتصت غذاءها من الطين الأسود ، وهكذا كانت الخضرة بداية صغيرة ضعيفة ، وصار السواد قوة ونضجا وغذاء ، وقد ترتب على ذلك تطور لون الحمرة - وقد آثرنا ألا نفصل القول عند إيراد هذا النموذج من قبل - تطور من حمرة الخجل والحب الرومانسى الريفى (ص ١٩) ، إلى حمرة الثرة والاحتراق الفعلى ، احتراق دنشواى ، (شبق زهران - الناس فى بلادى ص ١٩ وما بعدها) ، وقد ذكرنا النص فى صدر حديثنا عن ازدواجية الألوان ولا حاجة لتكراره هنا .

ودلالة هذين اللونين على التطور من الضعف إلى القوة تبدو فى مثال آخر فى ديوان آخر للشاعر حيث يجعل لعب الحب بقلوب الفتيات السمرات (لون الجاذبية العربية) مثل لعب الريح الهينة بشتلات الأرز ، فالخضرة حدائة سن وتجربة كما يتضح من العنوان الجانبى للمقطع وعنوانه (الخجل وهل هو شعور غريب) :

أُبغى أَنْ أُنَحِّثَ أَتْلَاعِبَ بِاللَّفْظِ الْجَزْلَانِ

عن لَعِبِ الْحُبِّ بِقُلُوبِ الْفَتَيَاتِ السُّمَرَاتِ  
كَمَا تَلْعَبُ رِيحٌ هَيِّنَةٌ بِحُقُولِ الْأَرْزِ الْخَضِرَاءِ

(فصول متزعة .. شجر الليل .. ص ٤٧٦)

وقد نلتقى بإيجاء للخضرة مختلف فى اجتماعها مع السواد الذى يظل ممثلا للقوة ، لكنها قوة الظلم والتسلط ، ويعنينا فهم إيجاء اللون الأخضر الذى يرد وصفا لكلمة « الوجد » التى تتضمن ستة من المعانى المتعددة بين :

- اليسار والسعة نظير قوله تعالى : (أسكنوهم من حيث سكنتم من وجدكم) .
- وجود الشيء أى وجود الضالة المنشودة .
- الوجد بمعنى القدرة .
- الوجد بمعنى الغضب .
- الوجد بمعنى الحب .
- الوجد بمعنى الحزن .

وإلى جانب هذه المعانى المعجمية نضيف دلالة مهمة للفظ الوجد عند الصوفية .



وأول ما نستبعده من هذه المعانى : معنى الجبن ومعنى اليسار والسعة ، ويبقى بعد ذلك أربعة من المعانى يقترب كل اثنين منها فى واد واحد :

— يقترب وجود الضالة المنشودة من وادى القدرة .

— ويقترب معنى الغضب من معنى الحزن .

وهكذا نجد أننا استبعدنا اثنين ، وبقي معنا تصنيفان يضم كل منهما معنيين اثنين .

وإذا نظرنا إلى النص — وقد أوردناه فى حديثنا عن اجتماع أكثر من لونين — نجد اجتماع القدرة مع الظفر أى وجود الضالة المنشودة يفسر قول الشاعر (شجر الليل ٤٥٤) :

يُلْقُونَ بِذُورِ الْوَجْدِ الْخَضِرَاءِ

بعد قوله فى مطلع المقطع :

الظُّلْمَةُ تَهْوَى نَحْوَ الشُّرَّةِ  
فى عَرَبَتِهَا السُّودَاءِ

فهى قدرة للقهر على قمع الحرية والظفر بها وتقييدها كما يقيد الإنسان ضالته المنشودة ، ويلقى شباكه وحباله عليها بقدرته وجبروته مع ملاحظة دلالة (البذور) بالجمع وفاعلية البذور فى الخصوبة والعطاء ، ولقد جاءت صفة الاخضرار للبذور المضافة للوجد ، ولذا قال : « البذور الخضراء » تعجلا لنموها وانتشارها وتمكنها وتسلقها وامتصاصها ما يلزم حياتها من الهواء ، وإرسالها ما لا يلزم حياتها إلى الهواء مرة أخرى ، هذا إلى جانب استئثارها واختفائها فى التربة أول أمرها .

كما نجد أن اجتماع الغضب — غضب قانع الحرية — والحزن — حزن سليب الحرية — يفسر التفسير نفسه ، فلا بأس من المعانى الأربعة ، لأن ازدواجية اللون هنا تتلاءم مع ذلك المنحى من التفسير . وتكون الخضرة هى النمو العشوائى الخبيء السرى للطحالب والأعشاب والنباتات غير المرغوب فيها ، واستطالتها وتكاثرها على نحو يهدد ما حولها من نباتات مرغوب فيها ، يحرمنا الغذاء والحياة ، ولست أدري كيف تبادر إلى ذهنى

قوله تعالى : طلعتها كأنه رعوس الشياطين ، مع تأمل (بذور الوجد الخضراء) على سبيل  
التداعى ، وقد نستأنس لذلك بتأمل معجم الشاعر فى القصيدة ، إذ نجد :

وجدى ، والقبضة ، وطارق نصف الليل ، وفنادق المشردين (أى السجون  
والمعتقلات) ، وعماء ، ونوافذ عمياء ، وأسمع أصداء خطاى ، وخائف ، ويرتجف ،  
والعى ، وسقطت فى كمينه ، وجاسوس ، وأكتاف الجبل الجرداء ، والأغوار المهجورة ،  
وأرصفة الطرقات ، وزنانات السجن المسخة .

ولعل من المفيد هنا أن نذكر أن اللون الأخضر كان يدل على الحزن لدى الفاطميين  
حين يرتديه ولى العهد إثر موت الخليفة .

ويتضافر الإيقاع الموسيقى فى القصيدة تضافراً واضحاً يأتى فى نهايتها ، على نحو  
تتخاذه فى الكلمات تخاذلاً يوحى بفقد القدرة على التعبير فقد تدرجياً يصل إلى الانهيار  
والضعف ، ولا يبدو ذلك فى كم الكلمات فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى الجانب الصوتى  
والعروضى ، حيث نجد أنفسنا أمام الجمل الشعرية - وهى فى الشعر الجديد دقات  
شعورية تبرر استقلالية التفاعيل - نجد هذه التفاعيل تتناقص بل تتخاذه من ٥ تفاعيلات  
فى السطر الواحد إلى ٤ تفاعيلات ، ثم إلى ٣ تفاعيلات ، ثم يزداد التناقص والتخاذه إلى  
تفعيلة واحدة ، ولا يقتصر الأمر على ذلك بل يمتد الضعف والتخاذه والإعياء إلى جزء  
من تفعيلة ، وهو - موسيقياً - غير مفيد . لكن الشاعر يقصده دلالياً .

ثم نجد الشئ نفسه فى كم الكلمات ، حيث نجد السطر الأول يتكون من سبع  
كلمات .

ثم ينقص إلى ٦ كلمات .

ثم يتخاذه إلى ٥ كلمات .

ثم ينهار إلى ٣ كلمات ثم إلى كلمتين .

ثم إلى كلمة واحدة : (لا) .

لكن المهم أنه إذا كان جزء التفعيلة فى هذه المرحلة الأخيرة غير مفيد إيقاعياً ، فإن  
الكلمة الواحدة هنا مفيدة غاية الإفادة لأنها كلمة (لا) والحذف والتقدير جائزان .

ويتنقل الشاعر من عالم الوعى الكامل إلى الجمع بين عالم الوعى واللاوعى بحثاً عن

الحقيقة واليقين مع (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) من ديوان أحلام الفارس القديم ص ٢٥٩ ، يقول على لسان هذا الملك الذى استوحاه من (ألف ليلة وليلة) ، مستخدماً القناع الفولكلورى كما صنع فى قصيدة (مذكرات بشر الحافى) وهى تلى القصيدة السابقة فى الديوان نفسه (٢٦) .

لَقَدْ خَلَطْنَتْ أَكْوَسًا بِأَكْوَسٍ كَثَارِ  
ثُمَّ مَزَجْنَتْ أَخْضَرَ بِأَسْوَدَ بَنَارِ  
شَمَمْتُ خَلْطَةَ الْبَهَارِ ثُمَّ غَصْتُ فِي الْبَحَارِ  
حِينَ رَأَيْتُ رَأْيَ الْعَيْنِ طَائِرًا بِرَأْسِ قَرْدِ  
وَحِينَمَا أَرَادَ أَنْ يَقُولَ كَلِمَةً نَهَقَ  
كَانَ لَهُ ذِيْلٌ جَمَلٌ جَمَلٌ

لقد حدثنا الشاعر فى (حياتى فى الشعر)<sup>(٩)</sup> عن هدف استخدام القناع وهو أن يتناول همومه وشواغله ، فى تلك الرحلة الباطنية لهذا الملك ، وكانت النتيجة أنه سقط كالبهلوان ، لقد أعانه على ذلك استخدام الحلم ، وهو وسيلة فنية تستخدم فى الفن القصصى ، كما هى فى الشعر ، لأسباب فنية .

والحق أن « الملك عجيب » قد أغلق نفسه على ما فيها من أسرار فنجح فى عالم الوعى كتمان أنه « يلبس لكل حالة لبوسها » . فى الصباح حيث يجلس الملك ، وفى المساء حيث الجنس ، عله يصل للحقيقة التى يبحث عنها :

لَوْ قُلْتُ كُلَّ مَا تَسْرُهُ الظُّنُونُ  
لَقُلْتُمْ مَجْنُونُ  
« الْمَلِكُ الْمَجْنُونُ »  
لَكُنْتُ أَبْحَثُ عَنْ يَقْسِينُ

ثم يقول :

وَأَفْزَعَى مِنْ حَيْرَةِ الْأَفْكَارِ فِي السَّبِيلِ  
أَبْحَثُ فِي كُلِّ الْخَبَايَا عَنْكَ يَا حَيِّتِي الْمَقْنَعَةُ

ولهذا يلجأ إلى عالم الوعى فى العجائب ، فبعد الطائر صاحب رأس القرد ونهيق

الحمار (أى عقله ولسانه) ، نجد المهارى<sup>(١٠)</sup> التى تتحول قطعاً تمشى للوراء ، ثم ديا ،  
ويأخذه الدب القطبى بين أسنانه حتى يصيح - فى نومه - على طريقة التداعى :

يا خُدَّامَ القَصْرِ .. وَيَا حُرَّاسَ .. ويا أَجْنَادَ ..  
ويا ضَبَّاطَ .. ويا قَادَةَ ..  
مَدُّوا حَوْلَ الكُرَةِ الأرضية نَسْجَ الشَّبَكَةِ  
كَيْ يَسْقُطَ فِيهَا مَلِكُكُمْ الْمَتَنَدِّلُ

\*\*\*

سَقَطَ الْمَلِكُ الْمَتَنَدِّلُ جَنْبَ سَرِيرَةِ

لقد شبه الشاعر - فى حياتى فى الشعر - هذا السقوط بسقوط البهلوان ، وهو  
ما نختلف معه فيه ، إنه تقابل الوعى باللاوعى أو العقل والجنون فى مرحلة البحث عن  
الحقيقة واليقين ، لقد طال عهد الخدر وفقدان الوعى فى شرقنا العربى ، وأن له أن  
يفيق .

لقد حار هذا الملك فى حقيقة نسبه ، آية ذلك مطلع القصيدة الذى يشير إلى تسرب  
الزنا إلى جذور عائلته ، وحار فى النفاق والانحراف فى بلاط ملك أبيه ، وحار فى أمر  
أبيه ، ثم حار فى أمره ما بين الصباح والمساء - كما قدمنا - لقد اتجه للجنس فلم يجد  
إلا (السراب أو الزبد) ، ثم بحث عن الحقيقة فى عالم اللاوعى فكانت دلالة رأس القرد  
للذكاء ، وذيل الحمار ونهيقه للغباء ، وحين أراد أن يجر عربة الحقيقة جرتها المهارى  
وهى جمع مهر ، وهو ولد الفرس أول ما ينتج من الخيل والحمر ، والخيل رمز القوة  
والحرب عند العرب والبحث عن الماء والزرع والغنيمة ، والقطط رمز السلم والضعف ،  
ونجد من الإيحاء : جذب الوديان ، والعيون والشرر ، والمشى للوراء ، وإيحاء الدبة التى  
قتلت صاحبها ، وهكذا كانت رحلة التردد بين الحقيقة والزيف ، اليقين والشك ، العقل  
والجنون ، الحضور والغياب فى عالم تناقض الواقع وتناقض الألوان . وتوظيف الأحلام<sup>(١١)</sup>  
عند شاعرنا يرتبط بفكرته عن الحلم عند فرويد ، وعن الأحلام والرويا عند علماء  
الإسلام ، والأحلام فى دلالاتها الرمزية إما أن توحى بما سيحدث فى المستقبل ، أو  
تقدم نسخة غير واعية لما يحدث فى الوعى ، ومن الضرورى تحرى الدقة فى تفسير الحلم  
والوقوف عند رموزه ، باعتبار الأحلام مادة غنية تمتد الكتاب بموضوعات جمّة ،



وباعتبارها - بالنسبة لأمثال صلاح عبد الصبور - موصولة بالصوفية عن طريق الحلم  
الرمزى Lereve كما قدمنا ، استخدمه « بودلير » معتبراً إياه معادل التجربة experience  
فى بصيرة الشاعر لا يجافى الواقع ، « ورامبو » فى ربطه بفوضى الحواس ، حتى نرى  
الحلم لدى هذين وغيرهما فى وجهيه الفنى والروحى .

## ٧

نتنقل إلى ازدواجيات اللون الأبيض على نسق تواتر ثنائيات الأسود مع غيره .  
أما ازدواجية اللونين الأبيض والأحمر فهى مقابلة تتعدى مجرد الحياة والموت ، وتتعدى  
إيحاء (الموت الأحمر) عند العرب إلى المقابلة بين حاضر وغائب ، بين ملموس وغير  
ملموس ، بين منزلة عالية كمنزلة الشهيد أو العلم (الراية) منزلة لا ينطبق عليها إلا البياض  
نقاء وطهارة ، ومنزلة أرضية توصف بحمرة الجرح ، أو حمرة الورد ، أو حمرة الغروب ،  
وتتعدد تبعاً لذلك دلالات الإيحاء .  
فى مجال الاستشهاد نجد قصيدة (نام فى سلام) وهى عن صديقه الشهيد الطيار  
الذى استشهد فى سبتمبر سنة ١٩٥٥ :

وكان فى وجه السما سحابة من الشفق

حمراء مثل دم

: وكان فى طرف المدى نواة الحقول

بيضاء مثل قلبينا . . . . .

(الناس فى بلادى ٨٦)

وفى القصيدة التالية (مرتفع دائماً) نجد الصورة نفسها تكاد تتكرر بنصها ، وقد  
كانت مناسبتها قرية من مناسبة القصيدة السابقة ، إذ كانت بمناسبة رفع العلم المصرى  
على مبنى البحرية ببورسعيد سنة ١٩٥٦ ، ومنها قوله :

تـرف فى الهـواء

كوجهك النـيـل يا عـلـم

ومن بياض المقلتين حين تشخصان للسماء

.....

هـلـألك الوـسـم يا عـلـم

.....

وخفقتُ النبيل .

ورقةُ الوشاح

وما اکتوينا في سبيل أن ترفُ يا عَلمُ

ليستريحَ على وسادِ الشمسِ خُذكَ الرقيقُ

.....

والقمرُ الزاهي يُقبِّلُك

والشفقُ المخضوبُ بالدماءِ يغسلُك

(الناس في بلادى ٩٠)

وبعد هاتين القصيدتين نلتقى بقصيدة قريبة من موضوعهما في الديوان عنوانها الصريح

(الشهيد) ، وتدور في الفلك نفسه :

يا عَجَبًا كلُّ مساءٍ موعِدِي مع المضرَّجِ الشهيدِ

كَأَنَّ منْدِيلَ الشفقِ

دُمُهُ

كَأَنَّ مَدْرَجَ الهلالِ كَفُّهُ ومعصمُهُ

.....

وبدرةُ السَّنا أزرارُ سُرتِهِ

كَأَنَّهُ مسافرٌ على جوادِ اللَّيلِ مَشْرِقًا وَمَغْرِبًا

كلُّ مساءٍ بِلَا مَسْـالٍ

.....

لكنَّما دِيكَ الصِّباحِ صَاحٌ في الأفقِ

لنفترقُ

حتى ينهى القصيدة هذا الإنهاء الشاعري الأبيض المحمر :

كلُّ مساءٍ ينزلُ الشهيدُ في مدينته

يُثِّها أشواقَ قلبه البريء

وأمس مرٌّ ثم حيا وجهه الوضيءُ

هُنيئةٌ وماجٍ ثوبه على استدارةِ الأفقِ

فوق رُبِّي المدينة الفساح  
وانطفأت جراحه في صدرها الجريء  
ونور المساء بالجراح  
كأنه صباح

(الناس في بلادى ١٠٠)

وحين نعتذر عن الإطالة لا نجد لنا معدى عن الاعتراف بأهمية إيراد النصوص السابقة  
لكى نرى لوحة ألوانها من : الأبيض والأحمر ، لأن المجال مجال الاستشهاد ورمز الشهيد  
البياض النقى ، وطريقه حمرة الدم ، فهي جملة استدعاءات تضافرت معها الحركة التى  
كانت واضحة فيما بين أيدينا من نصوصها ، وقد وجدنا ألوان البياض من أشياء مثل :  
السماء ، والسحابة ، ونوارة الحقول ، والقلوب الطيبة ، والوجه النبيل ، والشمس ،  
والهلال ، والصباح ، والأفق ، والقمر .

كما وجدنا الحمرة فى الشفق ، والدم ، والاكتواء ، والجراح .

تماما كما وجدنا فى قصيدة (انتظار الليل والنهار) حيث « سحابة من نور » تومض  
حمراء حمرة الزهور » ، و « حمرة الغسق » .

(تأملات فى زمن جريح ٣٠٣)

وكما وجدنا الأشلاء الدموية « و » الشيطان الضوئية « (شجر الليل المسافر ٤٦٩) مما  
نكتفى فيه بإشارة دون الاستشهاد بالنص خشية الإطالة ، وهكذا نجد لون الأرض  
والسماء لون الحاضر ولون الغائب .



وتدور ازدواجية اللونين الأبيض والأصفر - على ندرتها - فى مجال روحى بين  
القديم والجديد ، أو الداخل والخارج ، ولعل فى تصدير القصيدة (البحث عن وردة  
الصقيع) ، بكلمة لابن عربى عن الإيمان والروح والعلويات ما يساند هذا التفسير ،  
ولعل فى تأمل معجم القصيدة - أيضا - ما يقفنا على المعنى الصوفى فيها من أمثال  
كلمات :

الوصل - الخمر - رؤيتي - بين الأرض والسماء - الإغماء والغياب - الوهم  
والدعاء - النور والخروج - أجسام نورية - نصب - الحركة الملغزة - لحظة التجلي -  
خيمة من الحرير - انكشافها - حوارنا - المهمات - المساجد - انبثاقلك - البغلة -  
كالحيقة - كأس الخمر - أورك الیقین :

وأورك الیقین أن مستحيلًا قاطعًا كالسيف  
لقاونا

إلا لللمحة من طرف

واستيحاء القرآن الكريم : ضاحكة مستبشرة (شجر الليل المسافر ٤٥٨) .

وبذلك يمكن تفسير ازدواجية الأبيض والأصفر في قول الشاعر :

أبحثُ عنك في محطات القطار والمعابر

في الكتب الصفراء والبيضاء والمحابر

(شجر الليل المسافر ٤٦٠)

## ٩

ما ازدواجية الأبيض والأخضر فيعني اندماج الاثنين في عطاء ، يساعدنا على ذلك مفهوم  
البياض في الأرض بمعنى خلوها من النبات ؛ فحين تخضر ينتج عن اندماجها عطاء .  
ولا يغيب عن بالنا ما سبق أن حددناه لدلالة الخضرة مع السواد في ثلاث : خضرة  
رقة وضعف في بداية النبات ، وسرعة انتشار خبيء لدى الأعشاب ، ومقابلة الوعي  
باللاوعي . ومن المنطلق ذاته نقول بتكامل عطاء اللونين هنا ، فخالى الدهن (مثل خاطر  
الملائكة) أبيض ، والخطر الأبيض يمثل الاستعداد للتلقى والتلقين أو الاصطباغ بلون  
ما يرد إليه ، وهكذا يتراوح السلام الأبيض مع الخضرة المعطاءة في المثال التالي :

لأن من ذرى بلادنا ترقق السلام

وفاض من بطاحها حبة خضراء مثل نبتة الحقول

ورقة بيضاء كالأزهار

كالقطن حين يستنير لوزة جنى

(سأقتلك - الناس في بلادى ٩٦ ، ٩٧)



.. كما تراوح الجسم الأبيض مع عطاء المحب العاشق فى المثال التالى :

- يا جسْمَها الأبيضَ قلْ . أأنتَ صوته ؟
  - يا جسْمَها الأبيضَ قلْ : أأنتَ خُضْرَةٌ مُنَوَّرَةٌ ؟
  - يا جسْمَها الأبيضَ مثلَ خاطرِ الملائكة
- (أغنية من فينا - أحلام الفارس القديم ٢١٣ وما بعدها)

## ١٠

لم تتردد ازدواجية الزرقة مع الأسود . ولكنها وردت مرة يتيمة مع الأبيض فى قصيدة (تأملات ليلية) من ديوان (شجر الليل المسافر ص ٤٥٤) ، وقد جاء القمر لبنياً شاحباً :  
عيناً القمر اللبني الشاحب  
ملاءمة للصورة النفسية التى مرت بنا فى الحديث عن الأسود والأخضر .

\*\*\*

يبقى بعد ذلك أن يكون لازدواجية الألوان معنى فنى فوق صور تراسل الحواس ، وتبادل المدركات ، وفوق التجسيد أو التشخيص ، أو التضاد ، وفوق اهتمام الشاعر بلون مالأسباب نفسية خاصة ، لأن الأجدى من ذلك الوقوف على تنوع الإيحاءات المثارة من اللون إثارة فنية مفيدة ، وإشارتها إلى رموز تتصل بالرمز الكلى للنص كما تتصل صورتها الجزئية بالصورة الكلية فى النص كله ، ثم تحقق التلاؤم بين إيحاء هذه الألوان وما يفيد المعجم الشعري للنص كله حتى تقوم الألفاظ سنداً لدلالة اللون ولا تقف حاجزاً دونه ، حتى تكون مخالفتنا لما رآه « بوزانكويت » Bosanquet<sup>(١)</sup> - من تشكك فى دلالة اللون لدى الشاعر - ذات معنى

### اللون المفرد

أكثر اللوان شيوعاً لدى شاعرنا هو اللون الأسود ، ويرد ٤٦ مرة بصفة السواد ، أو بألفاظ معبرة عنه مثل :

معتم ، وعتامة ، وغمامة ، وعكرة ، والدكناء ، وديجور ، وأسمر ، ورمادى ، وترابى ، وطينى ، وباهت ، وحقل حنطة ، وعسل ، والمنطفئة ، والكايية .

ومعظم هذه الدلالات ذات إيجاء بالكتابة سواء أكان ذلك بسبب مرارة الهزيمة ولوعة نزع الحرية في (هجم التتار) :

رَجَعَتْ كَتَائِبُنَا مُمَزَّقَةٌ وَقَدْ حَمَى النَّهْسَارُ  
الرَّايَةَ السُّودَاءَ ، وَالْجَرْحَى ، وَقَافِلَةُ مَوَاتٍ  
وَالطَّبْلَةُ الْجَوْفَاءُ ، وَالْخَطُوبُ الذَّلِيلُ بِلا التَّفَاتِ

(الناس في بلادى ١٤)

وهو هنا يستوحى دلالة الراية السوداء إشارة تعبيرية عن الموت على السواحل ، وعن التشاؤم ، كما يستعين بالصوت إيقاعا حزينا ؛ إذ يختلف صدى الطبول الجوفاء عن صدى إيقاع النصر .

ويتصل بذلك معنى الحداد والحزن :

وَيُثْقَلُ الْفَوَازُ بِالسُّوَادِ  
عَلَى سَوَادِ ظِلِّي الْأَسِيرِ

والعصفور الأسود ، وعربتها السوداء ، والطير الأسود ، والقدم السوداء (شجر الليل المسافر ٤٦٠ ، ٤٦٧ ، ٤٥٤ ، ٣١٨ ، ٤٨١) .

وثيابي السوداء (أحلام الفارس القديم ٢٣٦) :

وَالْأَفْقُ الْأَسْوَدُ ضَيِّقُ الْأَبْوَابِ كَالسَّرْدَابِ  
(أحلام الفارس القديم ٢١٧)

وَالْتَّرَعَةُ اللَّابِسَةُ الْحَدَادِ  
(حوار - الإبحار في الذاكرة ٣٢)

ويتجاوز المحسوس إلى المجرد :

أَطْلَالٌ أَطْلَالٌ

الْجَنُّ فِيهَا سَوْدٌ

لَهُمْ فَحِيحُ السَّوْدِ

(الناس في بلادى - الأطلال ٥١)

و قد ينتقل باللون الأسود إلى معنى مغاير حيث السكون والهدوء في رحلة الشاعر إلى المعنى :

فِي هَذَا الْمَسَاءِ وَالظَّلَامُ خِيَمَةُ سَوْدَاءِ

(الناس في بلادى - أغنية ولأء ١٠:٢)

وفي قصيدته عن (الشعر والرماد) يتحدث عن ليل الأقمار السوداء (الإبحار في الذاكرة ١٩)

أو الجاذبية والجمال وبخاصة سواد العينين :

تَبَحُّثُ فِي ظِلِّ الْعَيُونِ السَّوْدِ

(أقول لكم ١٦٤) ، وعينان سوداوان (أحلام الفارس) ، وفي وصف عيون الشيخ

محيى الدين :

وَمُقْلَتَاهُ حُلُوتَانِ جَرَّتَانِ مِنْ عَسَلٍ

(الناس في بلادى - رسالة إلى صديقة ٨٠)

ويدخل في هذا النمط أوصاف السمرة (الناس في بلادى ١٢ ، ١٨ ، ٤٧) ، أو

للقوة :

وَالصَّخْرَةُ السَّمْرَاءُ

(أقول لكم - موت فلاح ١١٣)

كما نجد السواد صفة للاشمئزاز والنفور :

الْأَرْضُ بَغِيٌّ طَلَمَتْ

دُمُّهَا يَجْمَدُ فِي فَخْذَيْهَا السُّودَاوِينَ

(تأملات في زمن جريح - مذكرات رجل مجهول ٢٩٧)

أو ينتقل باللون الأسود إلى اللاوعى حيث نرى في (مذكرات الصوفي بشر الحافي) ،

الذى تصوف ، وحين أفزعه الناس في السوق خلع نعليه ووضعهما تحت إبطيه ، وانطلق

يجرى فلم يدركه أحد :

« يَا بَشْرُ . . . اصْبِرْ

دُنْيَانَا أَجْمَلُ مِمَّا تَذْكُرُ

ها أنت ترى الدنيا من قمةٍ وجَدُكُ

.. لا تبصرُ إلا الأنقاض السوداء ..

(أحلام الفارس القديم - مذكرات الصوفي ٢٦٧)

وهكذا ينقل الحلم صاحبه إلى عالم السواد :-

أحلم في نومي حلماً يتكرر كل مساء

أَتَدَلُّ فيه مَعْقُوداً من وَسَطِي في حبل

ممدوداً في وجه ركام الأبنية السوداء

(تأملات ... حديث في مقهى ٣١٨)

ومادمننا في الحديث عن اللون الأسود - أكثر الألوان شيوعاً عند شاعرنا - نجد من المهم الوقوف عند استعمالات أخرى تقترب من الأسود من مثل استعانهه باللون الرمادي والترابي للدلالة على الملل الذي يصاحبه سرد طويل استدعى وجود ظاهرة (التدوير) العروضية ؛ لأن الجملة طويلة بسبب شحنتها العاطفية ، والارتياح للثرثرة غير الواعية المفضية للراحة النفسية :

يعتريني المزاج الرمادي حين تصير السماء رمادية حين تذبل

ثم :-

يعتريني المزاج الترابي حين تصير السماء ترابية . . . إلخ

(شجر الليل - توافقات ٥٠٧ ، ٥٠٨)

ويتفق مع ذلك تعبيره :

تراب لونه الرديء

و(خيوط نوره الصديء) مصحوباً بتكرار كلمة : أنذرنا ، ثم الخاتمة التي تشير إلى : الحلم العقيم ، وتوقع نبأ عظيم ، والسأم ، والتساؤل عن سر التعاسة .

(شجر الليل - أصوات ليلية ٤٩١ - ٤٩٤)

ويأتى اللون الرمادي متصلاً (بالسماء الجامدة) والتراب والضباب والخدر والصفرة كالموت كالحال (شجر الليل - تقرير تشكيلي ١ ، ٥) .

حتى يجعل اللون الرمادي صفة للكلمة بلا مضمون ، بل يجعلها ترابية :



لا تجمع الكلمة  
دعها رمادية

(أقول لكم - أحبك ١٤٤)

ويصرح بكلمة الملal مقرونة بوصف اللون الرمادي ، والإيقاع الرمادي (تأملات  
انتظار الليل والنهار ٣٠٤ ، ٣٠٥) .

وربما أتصل بذلك صفة (الطيني) مقرونة بالختم (شجر الليل ٤٨٦) . وهي صيغة  
جديدة عنده لا نلقاها كثيراً .

وتتفق معتم ، وديجور وعكرة في إيغال كل منهما في السواد ، فالأولى تقترب بالبشر  
بين شاطئ الوعي وغير الوعي :

أحياناً وأنا بين اليقظة والإغماء

إذ أشعر أني أهوى في قاع البئر المعتم

(شجر الليل - وفصول .. ٤٧٨)

وكذلك العتامة - (تأملات ٢٨٠) والثانية والثالثة ترتبطان بالموج والبحار :

موجهها ديجور

(أقول لكم ١٦٧) :

والبحار العكرة

(أحلام الفارس ٢٢٢)

والليل عند صلاح عبد الصبور وثيق الارتباط بالحزن ، ففي قصيدة (الحزن) نجد  
الحزن :

يُولد في المساء لأنه حزينٌ ضريُّ

ويمكن تلمس ذلك في قصائد : رحلة في الليل ، وهجم التار ، والشهيد ، وأناشيد  
غرام ، والملك لك (الناس في بلادى) ، وأغنية ليل (أحلام الفارس) ، وذلك المساء ،  
وعود إلى ما جرى ذلك المساء ، وانتظار الليل والنهار ، ويانجمي الأوحاد (تأملات في  
زمن جريح) ، و(ليلة الإبحار في الذاكرة ٥٩) .

كما أن الليل يرد موحياً بالوحشة والرغبة ، كما أن النور يرد مشعاً بمعان روحية  
صافية ، أو بمعان ذات حركة وجيشان ، ولا يرد الليل بمعنى السر والإخفاء كما أنه

لا يرد بمعنى المسامرة والاعتناس ، فكأن السواد فى الليل تابع - عند شاعرنا - من موقف لا يتعداه لا يريم عنه ، وهو تطوير الحزن إلى التألم وهو منهجه المعلن .

ويأتى اللون الأبيض عقب اللون الأسود فى الترتيب ، إذ يرد ٣٤ مرة ، ويرد اللؤلؤ موحياً به ٦ مرات ، كما ترد ألفاظ أخرى موحية به مثل :

الماس ، ونوارة الحقل ، والمرايا ، والنور ، والضوء ، والسوسن ، والفل ، وفضية ، وبلورى .

وأول ما يقف عليه دارس الصورة اللونية عند صلاح عبد الصبور ، أنه لا يستخدم هذا اللون دالا على بياض جسم المرأة كما هو الحال عند نزار قباني مثلاً ، وهذا ما يؤكد انشغال الشاعر بقضايا التناقض ، واتخاذ الألوان مدخلا لبيان هذا التناقض .

ولهذا نجد معظم استخدامات اللون الأبيض لديه تشير إلى أحد حدين متناقضين هما : الخير والطهارة والنقاء والاستقامة والبناء والعطاء والوضوح والروحانية - ضد ما يقابل ذلك من :

الشرّ والدنس والزيف والخسة والعوج والهدم .

وتكثر دلالات الطهارة فى مجال الوطنية حيث الشهادة والطهر حيث العلم (القمر يقبلك) - الناس فى بلادى ٩٠ .

وجزاء الوطن الغالى : على تراب غزة البيضاء - فى بلادى ٩٢ .

وجلال العلم (الناس فى بلادى ٨٩) .

والشهيد الذى نام فى سلام كنوارة حقل بيضاء (الناس فى بلادى ٨٧) وطهارة بيضاء (أقول لكم ١٤٩) ، والقمم البيضاء التى لا يشربها الجهلاء (شجر الليل ٤٥٢) ، ويناسب هذا المجال اللؤلؤ (الناس فى بلادى ٥٥ ، ٦٩ مرارا) بما يشعه من نقاء .

وأنتِ يا لؤلؤتى المنورة أنقى من الظلال

(أحلام الفارس ٢٤٠)

أفراحنا البيضاء

(الناس فى بلادى ٣٩)

أنظرُ فى عيونها الماسية البكماء

(تأملات ... ٢٨٠)

أَيْضَ ، بُلُورِيًّا ، مَقْرُورًا

(الابحار فى الذاكرة ٧٣)

وهناك مجال صوفى وروحى يوحى باقتباسات قرآنية :

بياضُ ثوبه يكاد يخطفُ الأبصارُ

(الناس فى بلادى ٨٠)

وهناك البشارة البيضاء (أحلام الفارس القديم ٢٣٩) ، والعمامة البيضاء (الناس فى

بلادى ٣٣) .

واستشراف الأحلام حيث يتدلى الملك عجيب - فى حلمه - من أسنان القطب

الدىبى الأبيض (تأملات ٢٦٠) .

حقيقة نعاود الإشارة إليها أنه لم يستعمل هذا اللون فى وصف جسم المرأة إلا مرة

واحدة (أغنية من فيينا ٢١٤) .

ويأتى اللون الأخضر ثالث الألوان عند شاعرنا (٢٥ مرة) ، كلها من التعبيرات غير

المباشرة إذ تؤدى وظيفة فى صورة فنية يقوم فيها الإيجاء والرمز بالإضاءة والتكثيف .

يرد اللون للخصوبة والتجدد والأمل فى العطاء كما رأينا فى وصف الساق بالخضرة

(الناس فى بلادى ١٩٧) ، ووصف الأيام فى (مرتفع دائماً) - وهى عن رفع العلم

المصرى ببورسعيد ١٩٥٦ (العلم الأخضر) :

لِيَنْسِجُوا أَيَّامَهُمْ دِيبَاجَةً خَضْرَاءَ

تَرِفٌ فى الهواء

(الناس فى بلادى ٨٩)

وفى عنوان قصيدة (أغنية خضراء) - (أقول لكم ١٢٣) :

وَأَنادِيهَا بِالسَّيِّدَةِ الْخَضْرَاءِ

(الابحار فى الذاكرة ٧٧)

على أن هذا اللون قد يرتبط بذلك النمو العشوائى ، والانتشار والتكاثر كما يبدو فى

حديثنا عن ازدواجية اللونين : الأسود والأخضر - فى قوله :

بذور الوجد الخضراء (شجر الليل المسافر ٤٥٤) ، كما يبدو فى استعمال اللفظ

الموحى بالخضرة والتكاثر وهو (المعشبة) صفة للهموم حيث التكاثر غير المرئى فى شكل  
خبيء غير مرغوب فيه :

قلبى الملىء بالهموم المعشبة  
وروحى الخائفة المضطربة  
ووحشة المدينة المكشبة

(شجر الليل المسافر - وقال فى الفخر ٥٠٢)

وقد تنقل الخضرة إلى عالم الصوفية فى قصيدة (أغنية خضراء) بما فى ذلك استخدام  
كلمة فيروز (٦ مرات) فى هذه القصيدة . وتموج القصيدة ذات العنوان الأخضر بجملة  
من استعمالات وصف الخضرة :

يا خضراء العينين - يا فيروزه - ورمى فى قلبى فيروزه - خضراء بلون الآمال -  
للعينين الخضراوين ، فليشملى ظل العينين الخضراوين ، ولتخضر الكلمات بروحى ،  
ولترقد ليلاى فى بحر السعد الأخضر ، ولتورق خضراء الإصباح ، خضراء بلون الفيروزه ،  
يا فيروزه ، إنى ألقيت الحمل على الباب الأخضر .

وكل هذه الجمل موصولة متتابعة حتى لنشعر بلهات الشاعر وتلاحق أنفاسه كأنه  
يقدم لنا حقيقة مهمة باطراد ولهفة لا تتيح له الفصل بين الجمل .. بل لا تتيح للجمل  
استقلالاً وهو فى ذلك يقدم نماذج من المونولوج الداخلى الأثير لديه .

ولا نبالغ إن ذهبنا إلى أنه لم يجتمع إلحاح على لون واحد فى قصيدة لدى شاعرنا  
مثلاً اجتمع فى هذه القصيدة ذات العنوان الأخضر ، وهو لون ينقلنا إلى العالم الصوفى  
الذى يغرى صلاح عبد الصبور دائماً ، وسندنا فى هذا من القصيدة كلمات مرشحة  
تنقلنا إلى أضرحة الأولياء وألفاظ الصوفية من مثل قوله :

أقدار - الغربية - ميقات - التيه - نعبد أصناماً مكذوبة - صحراء الشوق - كأس  
الحب - تبحث فى روحى عن سرى ، عن كثر غاف فى صدرى - أنا مصلوب -  
يا أصحابى يا أحبائى - المحبوب - بارك للحب - فك الختم وأفشى السر - للملكين -  
بروحى - بحر السعد الأخضر - الباب الأخضر وشفيعى الملكان المحبوبان - الباب -  
الأبواب - الحجاب - ... إلخ .

(أقول لكم ١٢٣ وما بعدها) .



وقد يرد لفظ الخضرة إشارة للمستقبل الواعد :

- وانتظرنا خطوة المخضر في كل ربيع  
(أقول لكم العائد ١٣٤)

- « لوركا » سعب العيد الأخضر  
(أحلام الفارس القديم - لوركا ٢٢٩)

- ثم اصطبغنا خضرة مُزدهرة  
(أحلام الفارس - أحلام الفارس ٢٤٢)

أو إشارة للماضي والحاضر :

إلى الميادين التي تموت في وقديها  
خضرة أيامي  
(أحلام الفارس - أغنية للقاهرة ١٩٧)

أو تعبيراً مباشراً :

أو بعض الأوراق الخضرة

(الإبحار في الذاكرة ٧٢)

وتأتى الحمرة رابع الألوان عند شاعرنا ، إذ ترد (٢٣ مرة) بما فيها استخدام الشقرة والياقوت ، والدم ، والشفق ، والخمر ، والورد ، فيصرف اللون الأحمر للجمال والنضارة ، وبخاصة في وصف الخدين بما يتبع ذلك من خجل أو جملة من الانفعالات :

- خدًا حبيبي فلقنا رُمان  
(الناس في بلادى - أغنية حب ٦٧)

- وهج الخدين

والشفتين

خط شفتي عانق خدًا

(الناس في بلادى - أناشيد غرام ٧٢)

- واخمر خدها وتممت بكلمتين ،

الشكر لك

(الناس في بلادى - أناشيد غرام ٧٦)

أما الشقرة وصفًا للفارس ، فهي تنتقل بالشاعر إلى إحياء هذا اللون التراثى المقرون بالفارس ودوره فى الإنقاذ ، والمضى للمستقبل بعد التحرر من الماضى ، إذ يميل إحياء استخدام هذا اللون فى المثال القادم إلى استشراف آفاق المستقبل المغيب ، فى قوله :

وانتظارَ الفارسِ الأشقرِ في الليلِ الأخيرِ

(الناس في بلادى - لحن ٦٥)

إذ يقدم الفارس الأشقر ليحررها من وحدتها وسآمتها في القلعة ، التي هي رمز الأسر والتحصن ، إذ :

أَلْقَيْتُ فِي رِجْلِي الْأَصْفَادُ مَذْكَرُ صَبِيٍّ

أَنْتِ فِي الْقَلْعَةِ تَغْضِينَ عَلَى فَرْشِ الْحَرِيرِ-

وَتَذُودِينَ عَنِ النَّفْسِ السَّامَةِ

بِالْمَرَايَا وَالْعَطُورِ

ويؤمن الفارس الأشقر بمبدأ تفاؤلي تختم به القصيدة هو :

عَبَّءُ أَنْ يُوَلَّدَ فِي الْعَتَمَةِ مَصْبَاحٌ وَحِيدٌ .

ويرد اللون الأصفر في المنزلة الخامسة عند الشاعر ، إذ يذكر مرات نجد فيها الوصف

المباشر مرة واحدة حسب ، ثم يلجأ الشاعر - مع هذه المباشرة - إلى وضع الكلمة موضعاً

في التعبير يكسبها خصائص إيجابية تنتقل بها إلى آفاق أرحب كما نرى في وصف الشعر

الذهبي (أقول لكم ١٦٢) والمنقار الذهبي وجسمها الذهبي (الإبحار في الذاكرة ٤٤ ، ١٦) .

كما تأتي صفة للخمر التي تخامر العقل أى تذهب به وتستره كما تجاور كلمة الرشوة

التي تذهب بقيم ومبادئ :

وَدَفَعْنَا أَجْرَةَ رِشْوَتِنَا ثَمَنَ فِطَانَتِنَا الصُّفْرَاءِ

بَيْنَ ضَجِيجِ الْكَاسَاتِ

(تأملات في زمن جريح - مذكرات رجل مجهول ٢٩٦)

ويرد التعبير بالطريقة ذاتها في الإبحار في الذاكرة ، ٤٦ :

أُحَسِّسُهَا .. أَحْصِيهَا ، أَحْمَدُ فِطْنَتَهَا الصُّفْرَاءِ

أو يرمز اللون للجمود :

مَجُوفًا مُخْتَبِقًا بِالْكَتَبِ الصُّفْرَاءِ

(الإبحار في الذاكرة ٧٠)

على أن الشاعر قد يحل محل الضغط المباشر لفظاً يشع بمعناه مثل وصف الذهبي فهو

يضع في اعتباره :

الذهبي اللماع (الناس فى بلادى ٣٠) ؛ لذا يستعمل هذا الوصف للرفعة والسمو  
تارة للشهيد :

أَبْكِي بُرْجًا عُرْيَانَ الصُّدْرِ الْمَفْتُوحِ

الشمس .. الوشمَ الذهبيَّ على المتنِ الصُّخْرَى

(شجر الليل المسافر - فصول منتزعة ٤١١)

أو السلام :

ومن بابها الذهبي الضياءُ

.....

ينورُ فى وجنتيها السلام

(الناس فى بلادى - الملك لك ٦٣)

أو على العكس من ذلك يأتى اللفظ للبريق الزائف الذى لا ينقذ من الوضاعة مثل :

والعاهرةُ اللامعةُ الْفَكَيْنِ الذهبيين

(شجر الليل - البحث عن وردة الصقيع ٤٦٣)

ونجد اللون الأزرق أقل الألوان وزودًا عند الشاعر ، وإذ نلتقى به ٧ مرات حسب ،  
وهو لا يتعلق فى استخدامه هذا اللون بالدلالة الشائعة عنه وهى الصفاء المستمد من  
وصف المساء . بل يطمح الشاعر إلى دلالة زمنية ، مواجهة بين تناقض الإحساس بالزهو  
والإحساس بالضياء أى التعلق بالآمال الوهمية . وحين يقول :

أَجْدَلُ حَبْلًا مِنْ زَهْوَى وَضِياعِي

لَأُعَلِّقَهُ فِى سَقْفِ اللَّيْلِ الْأَزْرَقِ

لا ينفصل ذلك الجزء عن الصورة كاملة منذ مفتتح القصيدة وعنوانها (رؤيا) -

وليست رؤية - ، إذ يقول المطلع قبل هذين البيتين مباشرة :

فى كُلِّ مَسَاءٍ ، حين تدقُّ الساعةُ نصفَ الليلِ ،

وتذوى الأصواتُ

أَتَدَاخِلُ فِى جِلْدِي ، أَتَشْرَبُ أَنْفَاسِي

وَأُنَادِمُ ظِلِّي فَوْقَ الْحَائِطِ  
أَتَجَوَّلُ فِي تَارِيخِي ، أُنَزِّرُهُ فِي تَذَكَرَاتِي  
أَتَّحِدُ بِجِسْمِي الْمَتَفَتَّتِ فِي أَجْزَاءِ الْيَوْمِ الْمَيِّتِ  
تَسْتِيقِظُ أَيَّامِي الْمَدْفُونَةُ فِي جِسْمِي الْمَتَفَتَّتِ  
أَتَشَابِكُ طِفْلاً وَصَبِيّاً وَحَكِيماً مُحْزَوْنَةً  
يَتَأَلَّفُ ضَحْكِي وَبَكَائِي مِثْلَ قَرَارٍ وَجَوَابٍ

وهكذا نلتقي بالبيتين بعد هذا المقطع لنجد التعلق بالوهم والخيال الذي يؤدي به -  
في نهاية التجربة والقصيدة - إلى النور الذي يكشف عريه ثم يهوى من عليائه بعد تقطع  
تلك الحبال من السقف الأزرق أى يتنبه إلى الحقيقة .

تَخْلَعُ عَنْ عِوَرَتِي النِّجْمَاتُ  
أَتَجْمَعُ فَأَرَأَا ، أَهْوَى مِنْ عَلَيَّائِي ،  
إِذْ تَنْقَطِعُ حَبَالِي اللَّيْلِيَّةُ

(تأملات في زمن جريح - رؤيا ٣٢٥ وما بعدها)

فالدلالة هنا دلالة زمنية ما بين الطموح الأحمق والنهاية الواقعية الأليمة . ويتفق مع  
هذا التوقيت الزمني الوصف نفسه في قصيدة أخرى للشاعر هي (أجافكم لأعرفكم) ،  
حين يتحدث شاعر يسمر مع أصحابه :

عَلَى أَنِّي سَأَرْجِعُ فِي ظِلَامِ اللَّيْلِ حِينَ يُفَضُّ سَأْمُرُكُمْ  
وَحِينَ يَغُورُ نَجْمُ الشَّرْقِ فِي بَيْتِ السَّمَاءِ الْأَزْرَقِ

وحين عاد الآخر من الطموح الأحمق إلى الواقع الأليم قاطعا مسافة زمنية هائلة بين  
رفعة الطموح وحقارة وضع « الفأر » - يعود شاعر القصيدة الثانية من أنس السمر مع  
خلاته :

إلى بيتي

لأرقدَ في سماواتي

(أقول لكم - أجافكم لأعرفكم ١٨٣)



فالسّموات هنا هي محط الآمال ، ومعقدها ، ونسبحات النفس في عالمها الرّحّب ،  
حيث تنسج فيه ما تشاء من خيوط الوهم ، أو الحقيقة وفي الإطار نفسه قوله : . . .

عيننا القمر اللّبنّي الشّاحِبُ

بكتنا مطراً فوقَ جبينيّ المتعبِ

(شجر الليل المسافر - تأملات ليلية ٤٥٤)

وحين لجأ الشاعر إلى التعبير المباشر لوصف زرقاء عروق ساقى المرأة كان في ذهنه  
دلالة الزمن وحركته التي لا تتوقف المتمثلة في عمر الإنسان :

كانت تتململُ في ضجّعتها

تُخفي بضعَ خطوطٍ في ساقِها

تتمدّد زرقاءُ

(تأملات في زمن جريح - الشمس والمرأة ٣٢٧)

واستخدام الشاعر لهذا اللون - كعنده مع غيره من الألوان - يميل إلى التعبير غير  
المباشر من صورة ورمز وإيحاء ، ولم يرد التعبير مباشرة إلا مرة واحدة كان لها إيجازها .

\*\*\*

هكذا كانت لوحة التصوير اللونية عند صلاح عبد الصبور ، ويمكن إرجاع استيحاء  
الألوان : المركبة والمفردة عند شاعرنا إلى ثلاثة مجالات أحدها : فهمه للحب ، وثانيها :  
نظراته للتصوف والصوفية ، وثالثها : الفارس .

وتناول اللون عند صلاح عبد الصبور مرتبط - كما قلنا - بموقفه من الناس والمجتمع ،  
ومرتبط بموقفه من الحب . حيث الغزل الهروبي الذي ارتبط بالسأم والاغتراب عنده هو  
وبعض أبناء جيله ممن تأثرت نظرتهم للحياة والكون والحب بموقف العالم بعد الحرب  
العالمية الثانية . واشتداد حيرة الصراع المذهبي ، واتصال الشاعر أيضاً اتصالاً حميماً بهذه  
القضايا وبالفكر العالمي عن طريق المفكرين والشعراء ، وتطور موقف المرأة ، وتطور  
موقف المجتمع منها .

كان صلاح عبد الصبور أحد الشعراء الذين نظروا إلى مجتمعهم - في ضوء تطوره  
- نظرة سأم واغتراب وحزن وسخرية ونقد وقلق ، وكان أحد الشعراء الذين تأثروا  
« إليوت » عن كُتب وقرأ - تعمق - (الأرض الخراب) ، وهكذا تحولت نظراته للحب  
عن رومانسية سابقه مصطبغة بالحزن والسأم ، مشدوداً إلى واقعه المليئ بالأحقاد والأضغان

والضياح والحزن ، وهذا هو سر احتفاله باللون الأسود أكثر من احتفاله بأى لون آخر ، وفى تتبع إحياءات هذا اللون - بخاصة - والألوان الأخرى - بعامة - ما يؤكد هذه الحقيقة ، حقيقة نظرتة للكون من حوله نظرة تتجلى عن رومانسية الشاعر إلى رؤية شديدة الاتصال بالواقع . وقد أدى ذلك إلى اصطناعه منهجاً يربط بين الشعر والتصوّف بغية الاستبطان المنظم للتجربة الروحية ، ووجهة نظر ما ، كما وجهه إلى رمز القناع لإضفاء الموضوعية على تجربته ، وسواء أكان القناع شخصية أم كائناً من كائنات الطبيعة أم غيرها ، فإنه يؤدى وظيفته الرمزية ، ويمكن القول إن اللون عند صلاح عبد الصبور نموذج من نماذج القناع يتخذه ليتوارى خلفه اتقاء المباشرة والتقريرية ليحدد رأيه فى قضايا عصره ، وليضع تقابلات متضادة تفوق غرض التعبير البسيط عن الشاعر والانفعالات إلى إيجاد نوع من الرمز . وقد يقوم اعتراض على مبدأ قيام اللون : مركباً أو مفرداً بدور القناع ، ومن أجل هذا نضيف أن اللون لا يقوم بالدور الرمزي للقناع وحده . بل من خلال أحد مجالات ثلاثة هي :

الغزل الهروبي ، والنظرة الصوفية ، واستحضار الفارس من خلال السياق العام للنص . لقد تقدم حديثنا عن ألوان لاءمت الجو الصوفى فى قصائد : رسالة إلى صديقة حيث الشيخ محيى الدين ، ومذكرات بشر الحافى ، وأغنية إلى الله ، ونضيف أننا أمام قناع الشخصية الصوفية يستعين الشاعر فى تفسيره باللون ، كما يستعين الناقد والقارئ أيضاً . فى قصيدة (أغنية ولأء) نجد الشاعر يوظف فكرة العشق الصوفى وتفانى المحب فى المحبوب إلى حد الفناء ، ومن أجل تصوير ولأئه للشعر وولفه به ، وتدلّل الأخير وتمنعه ، ولهذا يستعير له إحياء اللون الأبيض الموحى بالجلال فى قوله عن شملة الإحرام البيضاء ذات الدلالة الروحية لدى المسلمين :

خرجتُ لكْ

على أوافى محمّلكْ

ومثلما وُلدتْ - غيرَ شملةِ الإحرام - قد خرجتُ لكْ  
(الناس فى بلادى ١٠٢)

كذلك كلمة (المحمل) وصلتها بالسفر إلى الأراضى المقدسة .

وقد تقدم حديثنا عن وصفه كلمة الوجد بالخضرة ، وأفضنا فى الحديث عن معنى الوجد وإحياءاته ، ونضيف هنا أن كلمة الوجد اصطلاح صوفى يعنى بما يصادف القلب

يتصل بما يسمونه الأوقات ، فإنه إذا بلغت الرياضة بالعارف حداً اعترضته خلصات كأنها البروق تلمع ، ثم تخمد عنه ، وهذا ما يسمونه بالأوقات وفي كل وقت يكتنفه وجد ليس من نوع الوقت الآخر ، إذ يكون الوجد الأول حزناً لاستبطاء الوقت ، والثاني أسفاً عن فوات الوقت ، وما زال العارف يتوغل في هذه الأحوال والمقامات حتى يصير الاتصال بجناب القدس ملكة له ، أما التواجد فهو استدعاء الوجد أو إظهار حالته دون وجوده ، ذلك أن الصوفية يسلكون الجانب الوجداني لا العقلي وهذا ما دعا المفكر الأشعري الصوفي الغزالي أن يهاجم الاتجاه العقلي لدى الفلاسفة ، والاتجاه الجدلي لدى المتكلمين ، ويشئ على طريقة الصوفية في تطهير القلب بالكلية ، ويرى أن المعرفة تهجم على القلب من حيث لا يدري ، وهو ما دعا ابن سينا إلى أن يشير إلى أن المعرفة بالله شيء يلقي في النفس عند تجريدتها من العوارض الشهوانية<sup>(١٢)</sup> .

ويمكن في متابعة معجم صلاح عبد الصبور المتصل بالألوان والصوفية معاً ما يقفنا على ماهية العشق ، واليقين ، والوقت والحياة ، وعند الصوفية أن كلا من الحياة والموت نوعان : إرادى وطبيعى ، وعندهم أن اللذة الباطنية أفضل من اللذة الحسية ، وقد وجدنا ميل شاعرنا إلى الاستبطان وعزوفه عن التناول الخارجى أو السطحى ، ولعل مما يجمع بين الشاعر والصوفى اتفاقهما في أداة الإدراك وهى الذوق أو الحدس الصادق أو الرؤية المباشرة للأشياء ، كما أنهما يقصدان باطن الذات ، وإذا جاز لنا أن نتلمس بعض اصطلاحات الصوفية لوجدنا طائفة منها فى شعر صلاح عبد الصبور ، وفى أحاديثه عن تجربته الشعرية من مثل هذه المصطلحات التى نذكرها ونورد دلالتها عند المتصوفة :

الوارد : وهو ما يرد على القلب من خواطر محمودة بلا تعمل .

والتجلي : وهو ما ينكشف للقلب من أنوار الغيوب .

والحال : وهو ما يرد على القلب بلا تعمد ولا اجتلاب ، وقيل تغير الأوصاف .

والرمز : وهو معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله .

والغشية : وهو غيبة القلب بما يرد عليه .

والوجد : وهو مصادقة القلوب لصفاء ذكر كان عنها مفقودا .

والعارض : وهو ما يعرض للقلوب والأسرار من النفس والهوى .. إلخ .

وقد ورد لدى شاعرنا ما يقيد الضوء والنور ، والمصباح ، والزيت ، والمشكاة ، وهى .

رموز نجد ذكرها عند « ابن سينا » وقد شرحها « نصير الدين الطوسي » ، فالمشكاة هي العقل الهيولاني لكونها مظلمة في ذاتها قابلة للنور لا على التساوى لاختلاف السطوح والثقوب فيها ، والزجاجة شبيهة « بالعقل بالملكة » لأنها شفاقة في نفسها قابلة للنور أتم قبول ، والشجرة الزيتونة شبيهة « بالفكرة » لكونها مستعدة لأن تصير قابلة للنور بذاتها ، والزيت شبيه بالحدث وهكذا يمضى « ابن سينا » شارحاً رموز الزيت المضى والنور على النور ، والمصباح الذى هو « العقل بالفعل » ، والنار التى هى « العقل الفعال » .. إلخ .

كما نجد للعشق مدلوله عند المتصوفة ، فهو فى الدنيا عشق وشوق . وفى الآخرة عشق فقط ، ولذلك مراتب ودرجات تتلاءم مع درجات : الزاهد والعابد والعارف ، والعشق الإنسانى : حقيقى ومجازى ، والمجازى نفسانى ، وحيوانى ، والحلم أو الاطلاع على الغيب فى حالات المنام وفى اليقظة وذلك بالتسامع أو بالتعارف . إلى آخر ما هنالك من رمز صوفى يتضح بالقرينة ، كما شرحه المتصوفة فى كتبهم .

وهذه القضايا - وغيرها مما نلتقى به لدى صلاح عبد الصبور - مقترنة باللون أو إيحاءاته ، فهو يتخذ الشخصية الصوفية قناعاً ليصل إلى فكرة نحو معالجة زيف الحياة ، ومواجهة الإحساس بالحيرة ، وبالتجربة والقلق حتى ليطمح إلى التوحد كما ينزع الصوفية ، وفى ذلك يعتمد على إيحاءات الألوان مدركاً أن الإيحاء يتجاوز الدلالة المعجمية إلى آفاق أرحب عن طريق الالتفات . وهنا نقف على نظرة صلاح عبد الصبور لتوظيف اللون فى الصورة .

وإذا كنا قد رأينا البارودى ينظر للون نظرة المساواة فإننا قد وجدنا نزار قباني ينظر للون نظرة أخرى هى التفضيل ، أى أن الأول ساوى بين اللون وسائر المحسوسات ، ولم يقدم اللون على أية حاسة أخرى منظورة أو ملموسة أو متذوقة أو مسموعة ، أما نزار ففضل اللون على غيره وقدمه عليه ليلائم عالم المرأة .

أما صلاح عبد الصبور ، فلأنه يتخذ أقنعة الرمزية من الفارس ، والحب أو العشق الهروبى ، والنماذج الصوفية ، فإنه يلجأ إلى منهج التفسير فى مواجهة المنهجين السابقين ؛ إذ لم يحتاج الشاعران السابقان إلى التفسير لوضوح الدلالة والصورة اللونيتين لديهما ، أما



شاعرنا فإنه لا ينظر إلى اللون في الصورة إلا على أنه يقدم بعض العون في تفسير رؤيته من خلال ما ارتآه من « قناع »<sup>(١٤)</sup> ، ولهذا لا نراه يتخذ اللون للزينة أو وصف أجزاء جسم المرأة وملابسها كما صنع الشاعران الآخران .

إن ذلك يرتبط أشد الارتباط بفهم شاعرنا للشعر وما يستعين به وهو ما عبر عنه في كتاباته الثرية ؛ إذ يرى أن « الشعر » صوت إنسان يتكلم مستعينا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية ، لكي يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس ، فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع ، والصورة والذهن ، والخيال . وكل هذه الأشياء مجتمعة ، تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدرًا من الحقيقة الإنسانية التي يحسها<sup>(١٥)</sup> .

## هوامش

- (١) حياتى فى الشعر ، الأعمال الكاملة مج ٣ ، دار العودة بيروت ط ٢ ص ٣١٠ - ٤٩ .
- (٢) نفسه ص ٦١ ، ٦٢ - ٦٨ .
- (٣) نفسه ص ١٩ وما بعدها .
- (٤) نفسه ص ١٨٨ .
- (٥) نفسه ص ٢٨ ، ٢٩ .
- (٦) القود معظم شعر الله مما يلى الأذن .
- (٧) نفسه ص ١٨٨ .
- (٨) نفسه ٩٨ ، ١٣٥ - ١٤٣ .
- (٩) نفسه ص ١٨٥ وما بعدها .

(١٠) فى لسان العرب الجمع مهر ، ومهرات ، وأمهار (قليل) ، ومهار ومهاره ولم يذكر مهارى التى ذكرها الشاعر .

(١١) إضافة إلى هامش الأحلام بالفصل الأول :

الفارابى ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، والغزالي ، مقاصد الفلاسفة ، وابن سينا ، إثبات النبوة ، ورسائل إخوان الصفا ، والنايلسى ، تعطير الأنام فى تعبير المنام ، وابن سيرين ، منتخب الكلام فى تفسير الأحلام ، وابن رشد ، الحاس والمحسوس ، والتهانوى ، كشف الاصطلاحات . وابن خلدون ، المقدمة ، وأحمد الصباحى عوض الله ، تفسير الأحلام ، القاهرة ، مديبولي ١٩٧٧ .

وقد اهتمت الآداب العالمية باستخدام الأحلام ، ففى الأدب الفرنسى : البحث عن الزمن المفقود لما رسيل بروسست ، وما كتب أندريه بربتون ، وجيرار دى نرفال ، وجول فيرن ، وأمثالهم موظفين الحلم فى أعمالهم ، كذلك صنع فى الأدب الإنجليزى أمثال : شكسبير ، وتشوسر ، وإدموند سبنسر ، ودانيال ديفو ، وبالوار ليتون ، وفى الأمريكى . إدوارد ييلامى وأمثالهم .

وقد كان للأحلام مكان لدى أبى العلاء المعرى ودانتى وأمثالهما .

(١٢) تقدمت الإشارة إليها فى المقدمة ، وفى حديثنا عن نزار قبانى .

(١٣) عن التصوف عند صلاح عبد الصبور ، الدكتور محمد مصطفى هدارة ، النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث ، فصول يوليو ١٩٨١ ص ١٠٧ - ١٢٢ وعن صلاح وغيره من

١١٢-١١٤ ، والدكتور على عشري ، قراءة في شعرنا المعاصر ، دار القصصى بالقاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٣٩ - ٧٦ ، ووليد منير ، فصول أكتوبر ١٩٨١ ص ٩٣ ، ١٠١ .

وعن التصوف فى الأدب :

الدكتور أحمد أمين ، الرمز فى الأدب الصوفى ، الرسالة العدد ١٣١ ص ٦ سنة ١٩٣٦ ، والدكتور عبد الحكيم حسان ، التصوف فى الشعر العربى ، ١٩٥٤ .

وعن التصوف عامة :

الجرجاني ، التعريفات ، الحلبي ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م ، وابن سينا ، الإشارات والتنبيهات ، والحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور) ، كتاب الطواسين ، تحقيق لويس ماسينيون ، باريس ، مكتبة بول جتنر ١٩١٣ ، مطبعة المثنى ببغداد ، وابن عربى ، الفتوحات المكية ، والدكتور زكى نجيب محمود ، طريقة الرمز عند ابن عربى فى ديوانه (ترجمان الأشواق) - مقالة بكتاب تذكارى عن محبى الدين بن عربى ، فى ذكره المئوية ، المجلس الأعلى للفنون والآداب سنة ١٩٦٩ ، والدكتور مصطفى حلمى ، ابن الفارض والحب الإلهى ، دار المعارف ١٩٧١ ، والدكتور عاطف العراقى ، ثورة العقل فى اللغة العربية ، دار المعارف ط ٥ ص ١١٩ - ٢٥٤ ، وعبد الرازق ابن أحمد بن الغنام ، اصطلاحات الصوفية ، الهيئة ، ١٩٨١ .

(١٤) عن القناع عند شاعرنا ، انظر : حديث صلاح عبد الصبور ، حياتى فى الشعر ص ١٨٥ والدكتور جابر عصفور ، أقتعة الشعر العربى ، فصول يوليو ١٩٨١ ص ١٢٣ - ١٤٨ ، والدكتور لويس عوض ، دراسات فى أدبنا الحديث دار المعرفة ص ١٠٨ و ١٠٩ .

(١٥) فصول - تجربتى فى الشعر - أكتوبر ١٩٨١ ص ١٦ .





## الفصل الرابع

### ظواهر

- ١ - فى التصوير والتعبير
- ٢ - نمطية التكرار
- ٣ - تراسل الحواس والمدرجات
- ٤ - الإفادة من التراث العربى



قد يجد القارئ عند الشاعر نزار قباني غرابة في التصوير أو التعبير ، أما غرابة التصوير فنجد من بينها صورة القمر الأسود (قصائد ٤٧) .

ومرد الدهشة يرجع إلى إحساسنا بمقولة العرب : سمى القمر قمراً لبياضه ، لكننا حين نرى في استعمالاتنا المعاصرة إichاء اللون ينقل التعبير من مجال إلى آخر ، نجد أن من الممكن فهم القمر الأسود على أنه شعر المرأة ، حيث تزيدها نصاعته بهاء وجمالاً :  
جَرَحْتُ الْأَزَامِيلَ فَيْكُ حَمَلْتُ إِلَى شَعْرِكِ الْقَمَرِ الْأَسْوَدَا

وأشد من هذه الصورة إغراباً تصويره شعر الإبطين عند المرأة بالحشائش :

مُنَزَّلَقُ الْإِبطِ هُنَا فَاحْصُدِي حَشَائِشًا طازِجَةً تَطْلُعُ

وقد يدفع الشاعر هذه الدهشة بتشابه الحشائش مع ما يريد تصويره من بدء هين ، وانتشار غير منتظم ، يرشح ذلك قوله في مكان آخر (قصائد ١٥١) في الموضوع نفسه :  
الزُّغْبُ الطُّفْلُ عَلَى أُمِّهِ يَادِرًا فَيَا يَدَيَّ قَطْعِي

فهنا - أيضاً - يربط الشاعر بين الاستنبات والطلع هنا في الشعر ، وهناك في النباتات والحشائش ، وبين الكثرة والانتشار في كل .

ويتشابه البيت الثاني مع بيت لصلاح عبد الصبور قال فيه في قصيدته البحث عن وردة الصقيع من (شجر الليل المسافر) ص ٤٥٩ :

وفي الدُّرَاعَيْنِ اللَّتَيْنِ يَكْشِفَانِ عَنْ مَنَابِتِ الزُّغْبِ

وبيت صلاح أكثر مباشرة وتقريرية من بيتي نزار وأقل حدة .

وهذا الإغراب في التصوير نجد له مثيلاً في الإغراب في التعبير ، إذ نجد لدى نزار لفظتي : البؤبؤ ، وتول .

وتتكرر الكلمة مرتين في ديوانين مستقلين ، يقول في (قالت لي السمراء - ١٢٢) :

تَحُطُّ إِنْ شَاءَتْ عَلَى شَعْرِهَا أَوَّلًا فَفَوْقَ الْبُؤْبُؤِ الْأَخْضَرِ

ويكرر اللفظة ذاتها فى (قصائد - ٣٧) :

فَمَوْطِنِي يَغْفُو      فى بُؤْيُؤِ أَخْضَرِ

وواضح أنه يقصد إنسان العين ، وهو أقرب المعانى للسياق ، إذ تتعدد معانى هذه الكلمة بين : السيد ، والأصل ، والعالم .

أما الكلمة الثانية ، فهى تول (قصائد - ٥٠) :

تَرَى إِذَا جَاءَ غَدٌّ وَأَنْشَالَ تُولٌ أَسْوَدٌ

وليس فى المعجم تول . بل توله - بضم ففتح مع تاء التأنيث أو بكسر ففتح مع التاء - وهى ترد لمعان عديدة<sup>(١)</sup> لا يبيتنقيم منها شىء للبيت .

وقد لا نلوم الشاعر كثيراً فى ميله للتعبيرات الشائعة على الألسنة ، من مثل قوله فى (قالت لى السمراء ١٥٠) (على كيفها) :

أَسْلَاكُهَا تَمْشَى عَلَى كَيْفِهَا      تَمْضَى وَتَمْضَى فى مَدَى مُقْمِرِ

واستعماله لأوصاف مثل . منخطفة ، وباهت كما قدمنا ، وقد استقى هذه الاستعمالات من التعبير العامى لا المعجمى ، لكنه أکسبها من الدلالات الهامشية والاستعارية ما أغناها ، وما يجعلنا نقبلها ولا نرى فيها ما يتجاوز العرف اللغوى ، ولا الأداء الفنى ، وإن لم نقبل منه قوله فى يوميات امرأة (١٠٧) :

جدرانها الأسود ؛ إذ الأصح جدرانها السوداء أو السود أو جدارها الأسود .

على أنه من الحق أن نقرر أن ارتباط الشاعر بموضوعه الإثير لديه ، وهو المرأة أصابه بما أوشك أن يصل به إلى الجذب اللغوى ، إذ دارت ألفاظه فى فلك واحد ، فما انفك يكرر ويعيد فى القصيدة الواحدة ، وفى القصائد المتقاربة ، وفى القصائد المتباعدة سواء فى ذلك الكلمات ، أم الصيغ .

ومع النظرة إلى صلة النص بنفسية قائله تأتى صلته ببيئة الشاعر ومتنفسه ، وقد كانت معظم قصائد شاعرنا حول المرأة الشرقية كما يبدو من أوصاف لون الشعر والبشرة والعيون ، وقد ينتقل للمرأة الأوروبية كما نفهم من لون أعضاء المرأة :



العيون الزرق ، وذات العيون الخضر (قصائد ٦٦) ، وزيتية العينين ، ورمادية العينين (قالت لي السمراء ٧٨ ، ٨١) بل من العنوان مثلما نرى في :

« كرستيان ديور ، وإلى عينين شماليتين ، إذ نجد الجسم الأبيض والشعر الأصفر ، ووضفاف السين ، والدانوب الأزرق ، والفتاة الوجودية في باريس » ، وقد بدت بيئة الشاعر في إشارته لشجر البلوط الذي ينبت القرمز الأحمر في بيئة سوريا ولبنان .

وعلى الباحث هنا أن يضع في اعتباره تنقل نزار قباني بين بيئات شتى بحكم عمله من بينها : القاهرة ، وأنقرة ، ولندن ، وبيروت ، وبكين ومديد أثناء عمله بالسلك الدبلوماسي العربي السوري بين سنة ١٩٤٥ ، سنة ١٩٦٦ ، ورحلاته المتعددة .

غير أن شاعرنا حين يطمح للرمز الكلي - ونادرا ما يطمح إلى ذلك - يفسد هذا الطموح بمحاولة تزييف الموقف وتشويه الرمز ، فقد كان واضحا أن تجربة (يوميات امرأة لامبالية) عن امرأة شرقية . غير أنه حرص في كلمته التي تصدرت القصيدة على ذكر أنه لا يقصد امرأة بعينها ولا وطنًا بعينه ، وجاء هذا النفي بمثابة تزييف للرمز الواضح في القصيدة .

وبالرغم من وصف القصيدة للمرأة أن شعرها ذهبي (ص ١٠٥) ، وأشقر (ص ٥٨) ، فإن كلمات النص تشير أنها شرقية ، فهو يذكر أعلاما شرقيين لهم صلة بعالم المرأة ، وقضية الحرية أمثال :

هارون الرشيد - ٩٠ ، وأبي جهل - ١٣٣ ، وعنترة بن شداد - ١٤ (مرتين) .

بل يقول صراحة :

كَقِدِّيْسِينَ شَرْقِيَّيْنَ مُتَّهَمِينَ بِالْكُفْرِ - ٨١

كما يذكر الحجاب ١٢٥ ، والسياف مسرور - ١٣٢ بل يقول على لسان كاتبة

اليوميات صراحة (ص ١٣٩ ، ١٤٠) :

أَلَيْسَ هُنَاكَ مِنْ شُغْلٍ

لِهَذَا الشَّرْقِ

غَيْرِ حُدُودٍ زِنَارِي ؟

تَظَلُّ بِكَارَةِ الْأُنْثَى

بِهَذَا الشَّرْقِ عُقَدَتْنَا وَهَاجِسُنَا

وغياب التنسيق بين جزئية التصوير و كليته تنسيقاً عضوياً جعله يتناقض فى أوصاف جسم المرأة ، ولونها ، ف شعرها : ذهبى - ١٠٥ ، وأسود - ٣٧ ، وأشقر - ص ٥٨ . فضلاً عن المبالغة الشديدة فى تصوير وضع المرأة كأنها فى سجن الحریم ، وما نطن أن بيئة عربية ما فى عصرنا تعرف هذا اللون من التشدد البغىض فى معاملة الأنثى ، هذا إلى إسرائفه فى النقد غير الموضوعى لتقاليد سامية نابعة من تعالیم ديننا الحنيف .

لقد تساءلنا - من قبل - عن مدى تحقق الوضوح والغموض لدى نزار قبانى ، وأرجأنا الإجابة على السؤال ، والآآن حان القول بأن الصورة عند شاعرنا واضحة لم يحملها الرمز إلى التغريب والتكثيف ، فكانت بسيطة التركيب بسيطة البناء بساطة تفقد القارئ لذة الكشف والفيض .

وعلى العكس من ذلك نجد الصورة الفنية عند صلاح عبد الصبور مشبعة بالرمز ، مما يجعل فهمها مستعصياً حال القراءة الأولى ، وربما وجدنا اللون مساعداً على التفسير فى كثير من حالاتها .

وقد نلتقى بغرابة التصوير عند البارودى حين يصف لنا دن الخمر تصويراً مفرعاً يتنافى مع جو الأنس والمتعة المحيط بالشاريين ، يقول :

فَقَامَ إِلَى رَاقُودٍ خَمْرٍ كَأَنَّهُ إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ الْعَيْنُ أَسْوَدُ مُغْضَبُ

فأين مشهد الحية السوداء من وعاء خمر ومجلس أنس وطرب ؟ ! .

كما قد يقع التصوير لديه فى مجافاة الواقع نظراً لغلبة المحاكاة على الصورة الحسية لديه ، فقد أخذ النقاد<sup>(٢)</sup> عليه جمعه بين الرياح الشمالية والشرقية فى قوله (ص ٧٣) :

أَيُّ شَيْءٍ أَشْهَى إِلَى النَّفْسِ مِنْ كَأْسٍ مُدَارٍ عَلَى بَسَاطِ نَبَاتٍ  
هُوَ يَوْمٌ تَعَطَّرَتْ طَرْفَاهُ بِشَمَالٍ مِسْكِيَّةٍ النَّفَحَاتِ  
باسم الزهر ، عاطرُ النُشْرِ ، هامى الـ قَطْرِ ، وانى الصبَا ، عليلُ المهْساةِ

أو يستقدم ريح الصبا إلى سماء (روضة المقياس) (ص ٩٢) ، وهى لا تمطر بمصر ، بل تكون جافة ، كما أن روضة المقياس لا ترى فيها الربا ، أو يجعل الثمار تحمر فى الربيع ، وهى لا تكون كذلك فى مصر إلا صيفا فى قوله :

فَأَصُولُهَا لِلْسَّابِحَاتِ مَلَاعِبُ وَفُرُوعُهَا لِلنَّيِّرَاتِ مَطَارُ  
يَبْدُو بِهَا زَهْرٌ تَخَالُ إِهَابُهُ قُتْلًا تَمْشَتْ فِي ذُرَاهَا النَّارُ

أو يصور القطار بالأدهم (ص ٢٧) ، وكذلك الوابور (ص ١٣١) أو حين يستعمل الشفق لتبشير الصباح كما قدمنا .

ولعل هذا ما جعل كثيرا من النقاد يأخذون على صور البيانيين الافتعال والمبالغة ، والنمطية ، والحسية الحرفية الشكلية ، والجمود ، وانفصالها عن الشعور ، والوضوح ، ودقة الوصف<sup>(٣)</sup> .

مثلما أخذ كثير من النقاد مآخذ على الصورة الحديثة مما نجد بعقته لدى عبد الصبور من مثل وقوعها في :

الاستطراد والتراكم في حشد من الصور تجمعها روابط بأدوات الربط ، ومجانبة الصواب في استخدام الرمز الأسطوري ، والتكرار والنمطية ، والإسراف في الغموض والتعقيد ، والوقوع في الاضطراب ، ومحاكاة الصورة في الآداب الغربية .

ومن غرابة التصوير والتعبير لديه قوله :

ولا كَشَفْتُ لى السَّحَابُ رَسْمَكَ ، رَغَمَ تَمَلَّى مِنْهَا طَوِيلَا

(شذرات من حكاية متكررة وحزينة - الإبحار في الذاكرة ٦٩)

فإلى جانب الخلل الموسيقي ، نجد ثقل التركيب ، وتضاربه مع الصورة وإيحائها بما يبدو في التذييل من مباشرة وخطابية بادية في تحليل موقف الشاعر بتركيب لغوي معقد .

## ٢

في تأمل نمطية التكرار لدى نزار قباني فيما يتصل بصيغ اشتقاقيات الألوان نجد أن ما جاء منها على صيغة أفعل التي مؤنثها فعلاء ٤٧ مرة ، بينما جاءت بصيغة فعلاء ٣٥ ، وجاءت الصيغة جمعا عشر مرات وجاء المصدر ٨ مرات .

ومبرر كثرة صيغة أفعل أنه الوصف المذكر للون : أصفر ، أحمر .. إلخ ومؤنثه فعلاء : صفراء ، حمراء .. إلخ .

وقد مر بنا تكرار ألفاظ تتصل بمفاتيح المرأة مثل : الشموع ، والشمع ، والثلج ، والمرمر ، والعاج ، والخمر ، والورد ، والعقيق ، والقمر الأسود .

ونضيف أنه يكرر التركيب أيضا لا اللفظ فحسب .. مثل :

عنقود اللهب (أنت لى ٨١) . وعنقودا دم وحرارة (قالت لى السمرء ١٣٤) ،  
والمناقير الحمر (أنت لى ١١٤) ، والمخلب الأحمر (أنت لى ١١٩) ، والفم الذهبى ،  
والصليب الذهبى (أنت لى ٨٦ ، ٨٠) ، وكرز الأفق (قالت لى السمرء ٩٠) ، وجراحات  
الكرز (أنت لى ٢١) وأحمر الشفاه (أنت لى ١٢٨) ، والشفاه الحمر (قصائد ٨٠) ،  
والوردة والورود (أنت لى ٧٢) ، و (قصائد ١٢٥ ، ١٥١) .

وظاهرة اقترابه من (الجذب اللغوى) كما رأينا من التكرار لديه اقتربت من ظاهرة أخرى  
كادت تدنو به من (حمى الألوان) إذا صح التعبير ، إذ نجد ألفاظا توحى باللون أو تشع  
به تتكرر بعينها فى صورة نمطية نذكر منها - على سبيل المثال - عددا من بعض الكلمات :  
البنفسج : (أنت لى ٤٣ ، ٤٦ ؛ وقصائد ٣٣ ، ١٣٤) .

والفيروز : (قصائد ٢٠ ، وقالت لى السمرء ٧٠ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ٨٣)

والعقيق : (قالت لى السمرء ٧٠ ، وأنت لى ٤١ ، ٦٣ ، ١٢٨ ، ٦٩) .

والمرمر : (أنت لى ١١٨ ، ٦٧ ، ٢٣ : وقالت لى السمرء ١٢١) .

واللؤلؤ : (قصائد ٩١ ، ٩٢ ، ١٥٢ ، وأنت لى ٨٤) .

هذا إلى التكرار الشديد للألوان : الأحمر ٦٠ مرة ، والأبيض ٥٧ مرة والأخضر ٣٩  
مرة ، والأسود ٢٩ مرة ، والأزرق ١٥ مرة .. إلخ على نحو يجعل الشاعر مشغولا غاية  
الانشغال بالألوان وما يتصل بها .

وربما أسرف صلاح عبد الصبور فى تكرر ذكر الليل وصفات اللون الأسود ، وقد  
مر بنا عند الحديث عن البارودى الوقوف على نمطية التكرار فى الصورة وأركانها ،  
وألفاظها ، وألوانها ، بل وإيقاعها ، عند تناولنا لصور الخمر عنده فى حديثنا عن اللون  
المركب ، ولا حاجة لتكرار القول هنا .

### ٣

#### تراسل الحواس

فى حديث الفلاسفة المسلمين عن « الحس المشترك » ما يصلح أن يكون كالمقدمة لحديثنا  
عن تراسل الحواس ، فقد تحدثوا عن الحواس الظاهرة التى تختص بإحساس محدود  
لا تتجاوزه ، فتبصر الباصرة ولكنها لا تسمع ولا تشم ولا تلمس ولا تتذوق . أما الحس



المشترك فهو القوة التي تبصر وتسمع وتشم وتلمس وتذوق ، حيث تجتمع لديه جميع صور المحسوسات كإدراك محسوسين يحاستى البصر واللمس ، وهذه الصورة تقبل الصور دفعة واحدة أو تميز بين صور المحسوسات فلا تخلط بين المرئى والملموس ، ولهذا يشير ابن سينا إلى إحساننا بلون العسل وبأنه حلو (ابن سينا، عيون الحكمة ٣٨ ، والنفس ١٣٣) .

وفى العصر الحديث صار اتجاه الشاعر إلى الاستعارة والتراسل فى مجال الحواس وسيلة فنية فى الخطاب الشعرى ، ذلك أن للصورة مكانة ملحوظة فى التعبير الشعرى عند شعرائنا المعاصرين ، وشاعرنا واحد منهم يطمح إلى ما يطمحون إليه . وقد جرت بعض أنماط الصورة لديه فى مضمار التغريب والتراسل بين الحواس والمدرجات فى نظرية العلاقات أو التراسل *Corres Pondances* <sup>(٤)</sup> رغبة فى إيجاد نمط جديد من العلاقات اللغوية ينبع من فكرة نقص نظام الحواس مما يستدعى مزج عملها ، أو بتبادل معطياتها ، وهنا نجد مدرك حاسة ما يوصف بما يوصف به مدرك حاسة أخرى فتولد صورة ممتزجة بينهما تخالف العرف اللغوى ، والاستعمال البلاغى ، وبذلك تشغل هذه العلاقة ما بين المجرد وهو العقدة النفسية مثلا ، والحسى وهو صفة السواد ، فنقول مثلا : العقدة السوداء ، ويهمنى - بطبيعة الحال - من مجالات التراسل هذه ما يكون اللون عنصراً مشتركاً فيه ، أو أحد المدركين المتراسلين .

وقد أعلن نزار قباني فى قصيدة جعلها كالمقدمة لديوانه (قالت لى السمراء - ص ٢٠) عن إيمانه بهذا النهج الفنى وذلك فى قصيدته (ورقة إلى القارئ) :

تخيَّلتُ حتىَّ جعلتُ العطورَ تُرى ويُشمُّ اهتزازُ الصُّدى

ولعل ديوانه (أنت لى) أكثر دواوينه احتفالاً بهذه الظاهرة التى تأخذ الأشكال التالية :

\* الأغاني والأصوات والأصدا .

\* الشذا والمشمومات وبعض المحسوسات .

\* النفس والمعانى المجردة .

\* الجوامد .

ويكون اللون عنصراً أساسياً فيها .



فى مجال المسموعات من الأغانى والأصوات والأصدااء نجد الصوت الأزرق (قالت  
لى السمراء ٨١) ، ونجد للأغانى سمة الاكتساء والإحاطة كما يحيط الثوب بلبسه لشدة  
تمكن رخاء الخضرة وسعادة الغناء وملابساتها .

أم كان منزل راعٍ مُسَرَّبلاً بالأغانى ؟

(أنت لى ٣٢)

ويكون لصدى الأغنية شقرة (أنت لى ٩١) :

واشردى أغنية فى الرمل شقراء الحروف

ويجعل للصوت أنامل زرقاء ولونا ذهبيا (أنت لى ٧٦) :

أنامل صوتك الزرقاء تمنعنى فى تمزيقا

أيا ذات الفم الذهبى رضى الليل موسيقا

ويجعل للحروف اخضراراً متجددا بلفظ اخضوضرت (قصائد ١٥) :

واخضوضرت من شوقها أحرف وأوشكت فواصل أن تطير

ويجعل للصدى لونا سماوى الحفيف (أنت لى ٩٢) :

تلبسين المغرب الشاحب فى بُردٍ شفيف

أزرق مغرورق الخيط سماوى الحفيف

ولأن الشذا يتطاير يستعير سمة السيولة تمكنا وانتشارا (أنت لى ٣٣) :

وحيث سأل شذانا تفتحت وردتان

فلأمطار لون (قصائد ٩٢) :

عن أعين أمطارها السوداء لا تتركنى

وللسيوف تسبيح (أنت لى ٩٠) ، وهنا إحساس صوفى .

وينتقل من المعنى الوجدانى والنفسى والعاطفى فيجعل للوجد بمعنى الحزن لونا

وشعاراً ، وكل ذلك يوحى بالحمرة التى تعترى الوجه حال الحزن ، والنار حال الاتقاد ،

كما أنه يمنح إحياءات متعددة لمعان متنوعة معجمية حيث تتعدد مجالات « شعر » بين :  
النار ، والحرب ، والحر ، والجنون ؛ والجوع ، والعدوى ، يقول في (أنت لى ٥٧) :  
فَثم رافعةً للنَّهْدِ زَاهِيَّةٌ      إلى رداءٍ يَلُونُ الوَجْدَ مَسْعُورِ

ويجعل للعقدة النفسية لونا أسود (يوميات امرأة ١١٦) :

هِيَ الْأُخْرَى  
تُعَانِي مَا أُعَانِيهِ  
تَعِيشُ السَّاعَةَ الصُّفْرَا  
تُعَانِي عُقْدَةَ سَوْدَاءَ

ويجعل للذة لونا أحمر (قالت لى السمراء ١٢٦) :

نَهْدَاكِ نَبْعَا لَذَّةٍ حَمْرَاءَ تُشْعِلُ لِي دَمِي

أو يجعل اللون الأحمر لليالى (إفادة فى محكمة الشعر ٢٠) :

الْعَبَائَاتُ كُلُّهَا مِنْ حَرِيرٍ      وَالْيَالَى رَخِيصَةٌ حَمْرَاءَ

بل يجعل للعاطفة لونا (قالت لى السمراء ١٢٣) ، وقد يكون الحزن رماديا (يوميات امرأة ١٠١) .

ويجئى السواد استعارة للحزن والكآبة والإحباط ، نراه للأمطار أى الدموع (قصائد ٩٢) :

عَنْ أَعْيُنِ أَمْطَارِهَا السَّوْدَاءَ لَا تَتْرُكُنِي

كما نراه للحقيقة التى تفاجئ الحبل (قصائد ١٤٠) : وحقيقة سوداء .

ويجعل للفساتين صفة المشاتل (سامبا ١٩٠) ، وللمعول صفة الدم (أنت لى ٢٢) ،  
وللمرمر سيولة (أنت لى ١١٨) :

أَنَا مَلٌّ كَا ضَلَعِ الْبَيَانِ سَالَتْ مَرْمَرًا

هكذا لجأ الشعراء إلى نوع من التراسل بين المدركات ، إذ رأى الرمزيون تشابه الموقع  
النفسى للحواس ، إذ يترك اللون أثرا يشبه أثر برودة المطر أو وقعه ، أو الزرع وخضرته ،

أو الصوت وصداه ، كما قدمنا ، وبذلك قدم « بودلير » نظرية العلاقات ، وطورها « رامبو » في قصيدته (الحروف المتحركة) إذ نجده يخلع ألوانا على الأصوات مثل : A : أسود ، E : أبيض ، I : أحمر ، و U : أخضر ، و O : أزرق<sup>(٥)</sup> .

وفي شعرنا العربي أخذ شعراء أبوللو هذا المنحى وطبقوه في شعرهم فعابهم قوم ومنهم عزيز أباظة<sup>(٦)</sup> ، ومدحهم آخرون ، ومنهم الدكتور محمد مندور<sup>(٧)</sup> .

ولا يصدر صلاح عبد الصبور في تراسل الحواس والمدرجات عن موقف رومانسى . بل يجعل من هذا التراسل وسيلة للإبادة عن التحول النفسى . بل الدرامى فى مزجه بين التناقضات اللونية .

وهو تحول لا يتم فجأة . بل هو تطور مستقى من الإيقاع العام للقصيدة ؛ إذ كانت التجربة الفنية هي (رسالة إلى سيدة طيبة) ، تلك التى كانت وردة رعتها المواقف الواضحة ، غير أنها تحولت عنه ، فتحول عنها الشاعر من البراءة والعطاء والتجدد :

فى ليلة صيف  
وقع أحد الشعراء البسطاء  
أنغاماً ساذجة خضراء  
ليُفاجئ قلبَ الألف

إلى النقيض حيث تصبح أنغامه خرساء سوداوية إن نطقت :

لكن كفاً معشوقته قد مزقتنا أوتاراً  
صارت أنغامُ الشاعرِ خرساء  
فإذا نطقتْ كانت سوداوية  
يا سيدتى ، عذراً . .  
فأنا أتكلمُ بالأمثالِ لأنَّ الألفاظَ العريانة  
هى أقسى من أن تلقىها شفتان  
لكن الأمثالَ الملتفة فى الأسما  
كشفت جسدَ الواقع  
وبدت كالصدقِ العريان

(أحلام الفارس القديم ٢٢٤ ، ٢٢٥)

فهنا نجد تراسل الحواس لدى شاعرنا يمر بثلاث مراحل :  
المرحلة الأولى مرحلة الصديق المتبادل استعار فيها الشاعر للفظ المسموع صفة مرئية  
هى اللون الأخضر ، بل صفة نفسية هى السذاجة فى تراسل فنى .  
والمرحلة الثانية هى مرحلة الهجر فاستعار صفة مرئية هى اللون الأسود لمناسبة الحالة  
النفسية .

وفى المرحلة الثالثة مرحلة المكاشفة فاستعار صفة مرئية هى العرى مناسبة للوضوح  
والإبانة .

ومن هذا النمط استعارته للكلام الطيب صفة البياض المجلو :  
فى الألفاظ البيض المجلوة

(أقول لكم ١١٥)

واستعارته للكلام المستهجن مذاق الملح :

وأنت يا جامدة الأحداق كالنجوم

يسيل من أشداقك الكلام أبيضاً ومملحاً

كالزبد المسموم

(تأملات فى الزمن الجريح ٢٨٣)

بل ينقل إيقاع الألوان المرئى إلى إيقاع الموسيقى المسموع :

يتجدد إيقاع الألوان على إيقاع الموسيقى

(شجر الليل المسافر ٤٧٢)

وفى قصيدة (الألفاظ) نراه ينتقل من اللفظ المسموع إلى الهيئة ، والتشكيل  
حيث اللمس ، والرؤية ، فنجد صفات : باردة ، وجوفاء ، ومصمت .. إلخ (أقول لكم ١٢٠) .  
كما نجد صفات الرمادية ، والغمامية ، والسديمية ، والترابية فى صورة واحدة دليلاً  
على عدم الإبانة وعلى الغموض وفقدان التعبير :

لا تجمع الكلمة

دعها رمادية

فاللون فى الكلمات ضيعة

دُعْهَا غَمَامِيَّةٌ

. . . . .

دُعْهَا سَدِيمِيَّةٌ

فَالشَّكْلُ فِي الْكَلِمَاتِ تَوْهَنًا

دُعْهَا تَرَايِيَّةٌ

لَا تُلْقِ نَبْضَ الرُّوحِ فِي كَلِمَةٍ

(أقول لكم - أحبك ١٤٤)

وقد ارتبط هذا الانتقال من مدرك إلى آخر ، انتقال موسيقى من بحر إلى آخر ارتباطاً بالانتقال النفسى والشعورى ، وحين ينتقل صلاح عبد الصبور فى القصيدة الواحدة من بحر إلى آخر فإن ذلك يعنى انتقالاً نفسياً من حالة إلى أخرى ، وجهت الشاعر إلى اختلاف الإيقاع الشعري من تفعيلة (مفاعلتن) التى هى الوافر - إلى (فاعلاتن) التى هى لبحر الرمل فى قوله فى قصيدة الحب (أقول لكم ١٦٣) :

وَأَنَّ الْحَبَّ (مفاعلتن)

٥/٥/٥// ، وهى هنا شبيهة بمفاعيلن (الهزج) .

عندما يُصْبِحُ إِنْسَانٌ حَقِيقَةً

(فاعلاتن) ٥/٥//٥/ .

عندما يَبْحَثُ فِي ظِلِّ الْعَيُونِ السَّوْدِ

عَنْ عَيْنِ صَدِيقَةٍ

(فاعلاتن) ٥/٥//٥/ .

ويرتبط ذلك بجانبى الإبداع لدى الشاعر حيث :

التلقائية التى هى فيض من الإلهام ، والقدر الإرادى الذى هو مزيد من التأمل من الشاعر ، وهذا ما يفسر تنقل الشاعر من بحر إلى آخر يجده أكثر ملاءمة للجو النفسى ، وكان صلاح عبد الصبور واحداً من الشعراء الذين استعانوا بالرمز فى استبطان التجربة الشعرية ، ويمكن إرجاع كثير من صوره المستوحاة من اللون إلى حالات رمزية ونفسية ، ونماذج راجعة لبيئته الأولى الريفية ، ثم بيئته الجديدة القاهرة ، وصولاً لتصوره للمدينة والناس ، غير أن هذا يحتاج منهجاً دقيقاً فى الرصد والجمع ، ثم التصنيف ، ثم اكتشاف المستويات والدلالات<sup>(٨)</sup> .



وقد لجأ الشاعر إلى التشخيص ، ويسود اللون في ميل الشاعر نزار قباني إلى التشخيص ، إذ نرى صفة الخجل من احمرار يتوهج (أنت لى ٤٠) .

يَرِفُ عَلَى قُرْتُلَةٍ خَجُولٍ يُبَارِكُ وَهَجَ حُمُرَتِهَا الْمَسِيحَ

ويجعل الاسترضاء طريقا للأمل وتحقيق الأمانى (أنت لى ٤١) :

وَأَسْتَرْضِي الْعَقِيقَ لَعْلُ فَجْرًا يَشُقُّ فَتَسْتَرِيحُ وَأَسْتَرِيحُ

وتدب الحياة فى الكلمات (يوميات امرأة ٤٧) :

سَأَرْضِيعُ كُلِّ فَاصلَةٍ حَلِيبَ الْكَلِمَةِ الْأَشْقَرِ

وميل نزار قباني للتشخيص هنا مرتبط بنظرته للصورة الجزئية التى تطورت بعض التطور عن تلك الصورة الجزئية لدى البارودى ، وكلاهما يصدر عن مفهوم الاستعارة فى بلاغتنا العربية ، وهى ما عبر عنه عبد القاهر الجرجانى بقوله : « ترى بها الجماد حيا ناطقا ، والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة »<sup>(٩)</sup>

ووقوف البارودى عند الرمز الجزئى بشكل ضيق ، ضيق من حدود تأثير الإيحاء والتشخيص لديه .

أما صلاح عبد الصبور فقد مال للتشكيل الكلى للصورة وجعلها أجزاء متعانقة لاجزئيات مفككة<sup>(١٠)</sup> ، ويمكن القول إن استخدام صلاح لرمز اللون فى شعره مرتبط نوعاً من الارتباط برأى إليوت فى المعادل الموضوعى Objective Correlative حيث يجسد الشاعر عواطفه وأفكاره بلا مباشرة وبلا ذاتية فيتقارب الرمز والصورة ، وبذلك يحقق فى تراسل الحواس وفى التشخيص نوعاً من الجمع بين المتناقضات ينجم عنه وجود التلاؤم بين مالا نتوقع تلاؤماً فيه ، كما ينجم عنه وجود تنافر فيما لا نتوقع تنافرًا فيه ، فتوقع الخرس من الأنعام ، كتوقع عدم الإبانة فى الكلمات ، كتوقع البياض والملوحة فى الكلام ، والرمادية والترابية والغمامية والسديمية فى الكلمة .

فى إطار إفادة الشعراء من التراث أو التقاليد Traditions هناك مصادر عربية أثرت فى بناء الصورة الفنية لدى شعرائنا ، ولا يعنى وجود هذه المصادر غياب شخصيتهم الشاعرة ،

يقدر ما يعنى تحقق وجودهم الشعري ، إذ تمثلت هذه المصادر - فى رأينا - فى الالتقاء حول منابع الصورة المتوارثة ، سواء فيما وصلنا من تراث شعري ، أو فيما بين أيدينا من عطاء مدارس معاصرة .

والحق أنا لا نضيف جديداً حين نتناول قضية التأثير والتأثر على هذا النحو ، فلقد قيلت الحقيقة من قبل حول منهج البارودى فى إحياء الشعر العربى ، ومعارضته نشداناً لهدف الارتقاء بدياجة الشعر وأغراضه على حد سواء ، فلا جديد نضيفه ، إذن ، فيما يتصل بالبارودى ، كما أنه ليس جديداً أن نشير إلى تأثير شعراء (أبوللو) ، وتأثير شعراء المهاجر ، فيمن تلاهم من أجيال الشعراء ، فليس بدعا أن يكون نزار قباني ، وصلاح عبد الصبور من بين هؤلاء الشعراء ، وقد تحدث كل منهم - خارج نطاق القصيدة - عن إعجابه بهؤلاء الشعراء . وتأثره ببعضهم . أما فى نطاق التجربة الشعرية فإن من اليسير الوقوف على وجوه تأثر هؤلاء الشعراء بمن سبقوهم من أجيال ، وهو تأثر قد لا يكون عن عمد ووعى .

كما أنه ليس تأثر المحاكاة والتقليد ، بقدر ما هو اتفاق فى الوسائل والغايات الفنية . فربما جاز لنا أن نرى تقارباً بين بعض أشعار نزار وقول البارودى (ص ١٢٨ ، ١٢٩) .

خَلَفْتُ بِمَا وَارَى الْخَمَارَ مِنَ الْحَيَا  
وَبِاللُّلُؤِ الْمُنْضُودِ بَيْنَ يَوَاقِبِ

وَمَا ضَمَّتِ الْأُرْدَانُ مِنْ حَسَبِ عَدٍّ  
هِيَ الشَّهْدُ ضُنًّا . بَلْ أَلَدُّ مِنَ الشَّهْدِ

لَأَنْتِ ، وَأَيُّ النَّاسِ أَنْتِ ؟ ، حَبِيبَةٌ  
إِلَى وَلَوْ عَذَّبْتُ قَلْبِي بِالصَّدِّ

أو بين حديث نزار عن تجربته الشعرية وقول البارودى (ص ١٥٢) :

ولى من بديع الشعر مَالُو تَلَوْتُهُ  
على جبلٍ لَأَنْهَالَ فِي الدُّورِ يَدُهُ

لكنه قول لا يقطع بالمحاكاة والتقليد .

ها نحن نجد العناية بالربط أو المقارنة فى التشبيه ، وبخاصة فى المحسوسات ، وفيما بين أيدينا من شواهد البلاغيين العرب ما يفيض باللون ويعنى به ، من ازدواجية الحمرة مع غيرها مما<sup>(١١)</sup> قاله الشعراء القدامى :

وَكَاَنَّ مُخَمَّرُ الشَّقِيقِ إِذَا تَصَوَّبَ أَوْ تَصَعَّدُ  
أَعْلَامُ يَأْقُوتِ تُثْرِنَ عَلَى رِمَاحٍ مِنْ زَبَرْجَدُ

وازدواجية البياض والحمرة :

فَأَسْبَلْتُ لَوْلَا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتِ      وردًا وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ  
وشيوع ازدواجية اللون في قول القاضي التنوخي :  
وَكَاَنَّ النُّجُومَ بَيْنَ دُجَاهُ      سَنَنْ لَاحَ بَيْنَهُنَّ ابْتِدَاعُ

حيث خيل الشاعر ما ليس بمتلون متلونا فجمع بين بياض وسواد كالشيب للشعر ،  
والأنوار والنباتات ، أو لمعان النجوم والدر والشمس والبرق :

- وَكَأَنَّ أَجْرَامَ النُّجُومِ لَوَامِعًا

دَرَّرَ تُثْرِنَ عَلَى بَسَاطِ أَزْرَقَ

- وَالشَّمْسُ كَالْمَرَاةِ فِي كَفِّ الْأَشْلَى

وَكَاَنَّ الْبَرْقَ مَصْحَفُ قَارٍ      فَانْطَبَاقًا مَرَّةً وَانْفِتَاحًا  
انْظُرْ إِلَيْهِ كَزُورْقٍ مِنْ فُضَّةٍ      قَدْ أَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِنْ عُنْبَرٍ

وحين نتأمل ما بين أيدينا مما هو على شاكلة هذه الأبيات سنجد قريبا الشبه بما صورته  
شعراؤنا المعاصرون من البياض والحمرة ، رجوعا إلى ما رآه السلف ، وهكذا لم يخرج  
شعراؤنا عن مجال القدماء كثيرا ، وموطن اختلافهم معهم رجع للصياغة وطريقة بناء  
الصورة . ولا نشك في حضور الصورة اللونية القديمة في ذهن شعرائنا حال تأليف  
صورتهم الحديثة .

واستيحاء البارودي التراث ، يتجلى في كثير من شعره ، فهو يستخدم الكناية :  
« ضاحك السن » كناية عن المسألة (ص ١٥٥) وقد يتجه البارودي إلى محاكاة السابقين  
من مثل قوله :

وَكَمْ لَيْلَةٍ أَفْنَيْتُ عُمَرَ ظَلَامَهَا      إِلَى أَنْ بَدَا لِلصُّبْحِ فِيهِ قَتِيرُ

حيث يتجه إلى أبي نواس القائل :

وَمَا زِلْتُ تُؤْلِيهِ النَّصِيحَةَ يَافِعًا      إِلَى أَنْ بَدَا فِي الْعَارِضِينَ قَتِيرُ

وقول البارودي :

فلا تثق بـودادٍ قبلَ معرفةٍ      فالكحلُ أشبهُ في العينين بالكحلِ

محاكيا قول المتنبي :

لأنَّ حلمكَ حلمٌ لا تكلفه      ليس التـكحلُّ في العينين كالـكحلِ

ويرتبط ذلك بظاهرة المعارضات عند البارودي التي بلغت ست عشرة معارضة ، منها معارضتان لشعر العصرين الجاهلي والإسلامي ، وعشر للشعر العباسي ، وأربع للعصور المتأخرة ، وأربع للمتنبي (١٢) .

ويمكن الوقوف على تأثيره في إلحاحه على أوصاف لون الفرس والخمر والأسنان ، والخذ ، والشعر ، والعينين وغيرهما مما لا حاجة إلى تكرار القول فيه بعدما قدمنا .

وقد نجد لدى نزار قباني بعض الأصداء التراثية في صورته اللونية تعود به إلى (الحجاز والأصفهاني) - قالت لي السمراء ١٠٠ ، وقبور الأولياء (قصائد - ١٧٨) ، وسوق عكاظ ، والعمائم الخضراء (إفادة في محكمة الشعر - ١٠) .

وتتعدى إفادته هذا الإطار إلى استيحاء كثير من الصور الشعرية التراثية ، ولم تستطع المعاصرة أن تبعد بنا كثيراً عن الأصل التشبيهي لدى الشاعر القديم ، ها هو ذا يبحث عن قص الأظافر ، ويصفها (أنت لي ٦٧ ، ٦٨) كما قدمنا . ولعله يستوحى الشاعر في قوله :

ولاحَ ضوءُ هلالٍ كاد يفضحُها      مثل القلامَةِ قد قُذَّتْ من الظفرِ

ويذكر اللازورد ، ولعله يستوحى قول ابن رشيق :

وجرى شعاعُ البدرِ فيه فانشَى      كاللازوردِ المذهبِ الأثـناءِ

وقول الواواء :

كأنَّها كفُّ لازوردٍ      فيها تطاريفُ من لجـينِ

ويميل الشاعر للكناية في قوله . أبيض السريرة ، وسواد العينين (قالت لي السمراء ١٤١) .

ويمكن تلمس هذا التأثير في إلحاح الشاعر على العاج ، والمرمر ، والبنفسج ، والعقيق ، والسيف ، والياقوت ، واللؤلؤ .. إلخ .

كقول ابن حمديس :

كَأَنَّ الْخَطُوطَ الْبَيْضَ وَالصُّفْرَ أَشْبَهَتْ      عَلَى جَسْمِهَا تَرْصِيعَ عَاجٍ بِصَنْدَلٍ

وقول ابن وكيع :

- تَحْكِي لَنَا لَوْلَا نَثِيرًا      عَلَى بَسَاطٍ بِنَفْسِيحِي  
- يَحْكِي فَصُوصَ عَقِيقٍ      فِي قَبَةِ مِنْ زَبَرْجَدٍ

وقول الشاعر :

يَحْكِي الْهِنْفَسِجُ فِي أَوْقَاتِ زُرْقَتِهِ      أَوَائِلَ النَّارِ فِي أَطْرَافِ كَبْرِيتِ

ولعل لأبيات ذى الرمة :

عَشِيَّةً مَالِي حِيلَةً غَيْرَ أَنْتِي      بَلَقَطِ الْحَصَى وَالْخَطُّ فِي التُّرْبِ مُوَلَّعُ  
أَخْطُ وَأُخَوِّ الْخَطُّ ثُمَّ أُعِيدُهُ      بِكُفِّي وَالْغُرْبَانُ فِي الدَّارِ وَقَعُ  
كَأَنَّ سِنَانًا فَارَسِيًّا أَصَابَنِي      عَلَى كَبْدِي ، بَلْ لَوْعَةُ الْبَيْنِ أَوْجَعُ

بعض الإيحاء في قول نزار قباني :

وَكُنْتُ تَحْتَ الشَّمْسِ مُسْتَرْيَحًا      أَنْقَشْتُ فِي التُّرَابِ أَلْفَ رَسْمِ  
(أنت لي ٣٥)

وكان بيت ابن حمديس في وصف زرافة :

وَعَرَفَ رَقِيقَ الشَّعْرِ تَحْسَبُ نَبْتَهُ      إِذَا الرِّيحُ هَزَّتْهُ ذَوَائِبَ سُبُلِ

قد أثر في قول نزار قباني :

مُنَزَّلَقُ الْإِبْطِ هُنَا فَاحْصُدِي      حَشَائِشًا طَازِجَةً تَطْلُعُ

وقوله :

الزَّغَبُ الْبَطْلُ عَلَى أُمِّهِ      يِيَادِرًا فَيَا يَدِي قَطْعِي

وقول صلاح عبد الصبور :

وَفِي الذُّرَاعَيْنِ اللَّتَيْنِ تَكْشِفَانِ عَنْ مَنَابِتِ الزَّغَبِ



وربما ذهب ناقد<sup>(١٣)</sup> إلى تشابه نزار قباني ومحمود حسن إسماعيل في « استخدام معجم شعري يتمثل في حشد من الألفاظ ذات الدلالات الحسية المتشابكة الموحية - مع حسيتها - بمعان نفسية غائمة غير محددة » ، أو قال آخر بتأثير « القيم الإيقاعية والصوتية لدى علي محمود طه في نزار قباني »<sup>(١٤)</sup> ، أو بتأثر صلاح عبد الصبور بالمصادر التراثية العربية كما يبدو في شعره<sup>(١٥)</sup> وثقافته وتكوينه ، ومن أثروا فيه كأبي العلاء المعري<sup>(١٦)</sup> . على أن الاستيحاء التراثي لدى صلاح عبد الصبور يظل نادراً قليلاً وغير مباشر مهما وجدنا لديه مثل تعبيره الموحى بالتعبير القرآني : ضاحكة مستبشرة (شجر الليل ٤٥٨) .

وإذا كان البارودي أكثر دنواً من التراث استمراراً لمنهجه الإحيائي فإنه يمكن القول إن نزار قباني وصلاح عبد الصبور يقتربان كثيراً أو قليلاً من مصادر أبو لية<sup>(١٧)</sup> ، أو مهبجيرة<sup>(١٨)</sup> ، أو ديوانية<sup>(١٩)</sup> حين تتأمل الاهتمام بالحب والمرأة والطبيعة والشكوى والاستخبار النفسي والألم والتأمل والشك ، وتراسل الحواس ، والميل للتجسيم أو التشخيص أو التجريد ، وإيثار التعبير بالصورة والرمز والتعبير الموحى ، والتحليق الشعري ، والتجديد في الموسيقى . وغير ذلك من مظاهر . وربما جاز لنا أن نرجع باهتمام نزار قباني بأوصاف جسد المرأة إلى أبي شادى والتفاتة لجسد المرأة في شعره .

وربما جاز لنا أن نقول إن اللون في الصورة الشعرية عند نزار وعبد الصبور قد حاور الطبيعة واستنطقها عن كثب تنمية لاتجاه الأبوللين وتجاوزاً لذلك الوصف الخارجي لدى البارودي وجيله .

## هوامش

- (١) من معانيها : الداهية ، وخرز السحر ، والتمايم ، وما يجب المرأة لزوجها .
- (٢) الدكتور زكى نجيب محمود ، رأى فى شعر البارودى - مهرجان البارودى ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ١٩٥٨ ص ٦٩ وما بعدها .
- (٣) العقاد ، الديوان فى الأدب والنقد ، دار الشعب ، ط ٣ ص ٢٠ ، ٢١ ، والدكتور عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، القاهرة ١٩٥٥ ص ١٠٩ ، ١١٩ ، والتفسير النفسى للأدب ، ص ٨٩ ، ٩٤ . والدكتور مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص ١٧٤ وغيرها .
- (٤) STEWART (Jeam): Poetry in France and England Hogarth Press London 1931 p. 192.
- (٥) أورد جوركى نصاً للقصيد فى مقاله (بول فرلين والانحلالين) ترجمة فؤاد دواره ، المجلة ، أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ - ٥٣ .
- (٦) مقدمة ديوان (أصداء الحرية) لعبد الله شمس الدين .
- (٧) محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى - الحلقة الثالثة ص ٢٠ ؛ وغيرها .
- (٨) قد يحسن الرجوع إلى أنواع المعانى كما ذكرها إيرفين تشايلد من : معنى قوقعى ، وآخر مرجعى أو إشارى ، وانقسام الأخير إلى معنى : تمثيل ، وتصويرى ، وبالمواضعة على نحو ما تناوله الدكتور مصطفى سويى ، فصول ، مج ٤ العدد الأول ١٩٨٣ ص ١٩ - ٣٤ .
- (٩) أسرار البلاغة ص ٤١ ، والدكتور أحمد الصاوى ، مفهوم الاستعارة فى بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين - دراسة تاريخية فنية - الهيئة ١٩٧٩ .
- (١٠) انظر حديث الدكتور عز الدين إسماعيل عن الصورة الشعرية ، والتشكيل المكانى والزمانى ، ونموذج التوقيعة المستوحى من إبيوت عند صلاح عبد الصبور فى (رحلة الليل) - الشعر العربى المعاصر ، القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢٤ ، ١٦٦ وما بعدها .
- (١١) نرجع فى الشواهد التالية إلى كتب البلاغة ، ورجعنا بصفة خاصة إلى كتاب (غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات) لعل بن ظافر الأزدي المصرى تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ، والدكتور مصطفى الجوينى ، دار المعارف ١٩٧١ فى مظان متعددة .
- (١٢) انظر - للإحصاء وتأثر البارودى - الدكتور إبراهيم السعافين ، مدرسة الإحياء والتراث ، دار الأندلس ، بيروت ط ١ ، ١٩٨١ ص ٣٩٨ وغيرها .
- (١٣) الدكتور عبد القادر القط ، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، دار النهضة

العربية ط ٢ ١٩٨١ ص ٣٨٤ ، وانظر لألفاظ الإدراك البصرى لدى محمود حسن إسماعيل ص ٣٨٥ وما بعدها .

(١٤) الدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، ص ٢٤٨ .

(١٥) الدكتور محمد مصطفى هدارة ، صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة فصول أكتوبر ١٩٨١ ص ١٦٧ .

(١٦) الدكتور لويس عوض ، الثورة والأدب ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ص ١٠٨ ، وأحمد عتر مصطفى ، فصول ، أكتوبر ١٩٨١ ص ٦٥ ، وقرأ مقال صلاح عبد الصبور عن أبى العلاء فى كتابه (نبض الفكر) ، دار المريخ ، الرياض ، ١٩٨٢ ص ٩٥ ، وانظر الدكتور أحمد كمال زكى ، دراسات فى النقد الأدبى - بيروت ١٩٨٠ - النموذج الجديد ص ٢٢٤ .

وقد عرض الدكتور يحمى السكوت لطائفة من المراجع الأجنبية عن صلاح عبد الصبور - فصول - أكتوبر ١٩٨١ ص ٢٤٣ وما بعدها (عدد خاص عن الشاعر صلاح عبد الصبور) .

(١٧) عن شعراء أبوللو : الدكتور محمد مندور ، الشعر المصرى بعد شوقى - ثلاث حلقات ، معهد الدراسات العربية ، والدكتور محمد سعد نشوان ، مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث ، دار المعارف ١٩٨٢ ، ومؤلفات مصطفى السحرى : (الشعر المعاصر ، وشعراء مجددون ، وأدب الطبيعة) ، والدكتور عبد العزيز الدسوقي ، جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث ، ١٩٧١ ، والدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية فى مواضع شتى .

(١٨) عن أدب المهجر : نادرة السراج ، شعراء الرابطة العلمية ، وجورج صيدح ، أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية ، والدكتور محمد مصطفى هدارة ، التجديد فى شعر المهجر ، دار الفكر العربى ط ١ ، ١٩٥٧ والدكتور كمال نشأت ، شعر المهجر .

(١٩) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن - تراث جماعة الديوان النقدى ، فصول سبتمبر ١٩٨٣ ص ١٣٥ وما بعدها .

## خاتمة .

لم يسبق لى أن أفردت دراسة عن أحد هؤلاء الشعراء ، والآن أسعد كثيراً حين أقدم نتائج دراستى هؤلاء الشعراء فى جانب جديد من الصورة الشعرية ، وهو اللون ، ذلك أنه حين التفت الناقد أو الشاعر إلى فكرة « التصاوير » أو الأصباغ ، والنقش والنسج والتفوييف والتوشية والزخرفة والوشم .. بلغ مشارف (الرسم بالكلمات) أو التصوير ، ولم يجذبه الطلاء الخارجى ، أو الزخرفة الحسية . بل التفت الفن إلى الألوان فى إطار هذه اللوحة باعتبارها وسيلة فى مهمة تصوير التجربة الإنسانية فى عالم الشعر . وبذلك يمتاز الشعر ، ومثله الموسيقى من فن آخر مثل الرسم أو النحت فى تحريك المعنى الشعرى وعدم جموده فى زمان ومكان ، ذلك أن الكلمة تعنى حركة وفعلاً وحياة ، أما مهمة الرسام أو النحات فى العمل الفنى ، فإنها تظل محكومة بالثبات ، فليس فيها زمان متحرك .

واللون أحد المحسوسات المكونة للصورة ، لكنه يتقدم غيره من المحسوسات ، ويكون له - من بعد - دلالات وإيحاءات ورموز تفوق ما عداه من سائر المحسوسات كما قدمنا .

لقد تناول بعض القدماء كنه اللون ، وحقيقته وإيحاءه ، وأثره النفسى ودوره فى بناء الصورة ، وتساءل الفلاسفة عن اللون أهو عرض أم جوهر وتعدت دلالة اللون عند ابن حزم وظيفته الحسية واتصلت « بأجزاء النفوس النائية » ، فإذا داومت المرأة فى مضجعها مطالعة اللون الأسود لتسلل إلى باطنها فولدت الولد الأسود ، وهى وزوجها أبيضان (!!) ، ويحتل اللون لديه منزلة فى عالم الحب ، ... « قاستطراف البصر الذى لا يجاوز الألوان هو الشهوة ، أما الاتصال النفسانى فهو العشق » .

ويمضى ابن حزم مناقشاً من يرون الألوان طولاً وعرضاً وعمقاً فيجعلونها أجساماً ، بل يجعلون الأبعاد الثلاثة للون وحده ، ومنهم من يجعلها للون والجسم ، ومنهم من يجعلها لكل منهما ، لكن ابن حزم يرى اللون عرضاً لأنه عرض فى الجسم ، « أى حل فيه وحدث » ، ونجد للألوان فى عالم الأحلام رموزاً ودلالات عبر عضور متباينة يستعان بها فى التفسير والتأويل .

إن تناول النقاد القدامى لبيت النابغة :

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي      وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُتَى عَنْكَ وَاسِعُ

وقول المتنبي :

أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي      وَأَنْتَنِي وَيَبَاضُ الضُّبْحُ يُغْرِى بِي

وتعليق النقاد المحدثين على آرائهم ومناقشتها - أمر يدعو للشعور ببهجة اللون في دلالاته المتعددة التي جعلت النقاد يتحاورون حول الدلالة المعجمية ، والقاعدة البلاغية ، ودلالات الرمز والإيحاء وصلة ذلك « بطبيعة العملية التي تتم في داخل نفس الشخص حين يصطنع طبعًا مضادًا لطبعه » ، مع النظر إلى « الفعاليات المتعارضة والمتضادة » ، وفي ذلك ينظر ناقد الصورة اللونية إلى مستويين من الفاعلية هما : المستوى النفسى ، والمستوى الدلالى ، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية ، وما بينهما من اتساق وانسجام ، وشعور مسيطر ، على نحو ما يتناول السيميائيون .

بل إن اللون في حياتنا العامة ، صار لغة مستعملة في مجالات متعددة . وذلك كله يقف في مواجهة من لا يرون للون في الصورة من معنى غير الحسية الساذجة .

وفي موقف الشعراء من اللون ، منهم من وازى بين عناصر الحس في الصورة ، ولم يقدم عناية خاصة للون ، بل جعله مساويًا لغيره من العناصر ، لا يغفل تناول عنصر الصوت أو اللمس أو الحركة أو المذاق ، وكان البارودى - كما رأينا من صوره اللونية - مساويًا بين اللون وغيره في مجال الصورة الحسية الأثيرة لديه ، وقد جعله ذلك لا يذكر اللون في صورة يكون هو أخص خصائصها ، فإذا ذكر الشيب لم يذكر لونًا بل ضعفًا ، وإذا وصف شعرًا مال إلى الطول والنعومة أكثر من اللون المباشر .

ووجدنا نزار قباني يقدم اللون على سائر المحسوسات ، لأنه معنى بعالم المرأة ، واللون حيثئذ ركن ركين لدى شاعر الغزل الحسى ، فوجدنا لديه لوحة التصوير اللونى تموج بألوان شتى كثرت ، بل تجاوزت الحد إلى أن اضطرب بعضها ، إذ ارتضى منهجًا متقدمًا عن البارودى وهو منهج التفضيل اللونى ، وقد نجد فى القصيدة الواحدة مزيجًا من الألوان لا ينهض أى تفسير فنى رمزى فى التوفيق بينها ، حتى سمينا هذه الظاهرة لديه



(حمى الألوان) ، فهو يذكر كلمة (اللون - أو الألوان) وما يشتق منهما ٨ مرات فى أنت لى ، و ٩ فى قالت لى السمرء ، و ٥ فى قصائد ، ويهتم بالتوشيح والزر كشة وماشا كلهما حتى يصل إلى (الرسم بالكلمات ، وحين تجد عزوف صلاح عبد الصبور عن استخدام كلمات الزخرفة والوشى ندرك أنه يوظف اللون توظيفاً باطنياً ، ونظراً لإقباله على (قناع) الصوفية والمتصوفة . والحب الهروبى ، ورمز الفارس فإنه يتخذ اللون مفسراً لرموزه وأقنعتة .

ويمكن القول إن اتجاه اللون عند البارودى كان فى اتجاهين : المتعة حيث الخمر - المرأة - الطبيعة .

الظفر والقوة : حيث الفرس .

وكان عند نزار فى اتجاه المتعة واللهو : حيث المرأة .

وكان عند صلاح عبد الصبور فى اتجاه الألم والحزن حيث : الإنسان والمجتمع .

كان اختلاف الشعراء راجعاً إلى اقترابهم أو بعدهم بين الظاهر والباطن ، وتبعاً لذلك اختلفت دلالة اللون الفنية والنفسية ، كذلك كان اختلاف صورة اللون بين استخدامه مفرداً أو مركباً . حتى يمكن القول إن استخدام « البارودى ، للون كان استخداماً تكتيكياً » يتيح له ممارسة نشاطه الفنى مفكراً بلغة الأوزان والإيقاع فى نشاط تلقائى ، كما عبر « لالو » وكما شرح الدكتور زكريا إبراهيم فى كتابه (مشكلة الفن) .

وكان إقبال « نزار قباني » على اللون إقبالا عظيماً - كما قدمنا وذلك لوظيفة « كمالية » تحقق للفن هدف المتعة والترف ، بأن يصرفنا إلى اللهو ويكون تأمل الجمال ضرباً من التسلية أو المتعة ، وسط مشاغل الحياة وهموم العيش ، يمدنا بلذة خاصة تتيح لنا الفرار من الألم والخلاص من متاعب الحياة الجدية ، فيكون ذلك أشبه بما يعنيه « جروس Groos » بقوله : « إن التفكير الجمالى هو أشبه ما يكون بحالة نفسية سعيدة تستشعرها يوم عيد » .

وكان إقبال « صلاح عبد الصبور » يقترب من الوظيفة « التطهيرية » أو العلاجية استمراراً لنظرية أرسطو (الكاثر سيس) باستيعاب كل ما لدينا من مشاعر وانفعالات ، وتحقيقاً للتحرير والتحصين ، واقترباً من نصيحة « جيته » لبعض أصدقائه :

« ليتكم تحذون حذوى ، فإنكم إذا أخرجتم ذلك الجنين الذى يعذبكم إلى عالم النور ، فلن تلبثوا أن تنعموا بالراحة وتشعروا بالسكينة وتظفروا بالهدوء » .

لقد مضى بناء اللون فى الصور الشعرية فى طريق يكاد يكون متشابها لدى هؤلاء الشعراء . موجزه أن صور اللون المركب ترد فى شكل هرمين أو مثلثين متقابلى القمة ، قاعدة الأول منها تضم ازدواجية الألوان فى الصورة الواحدة ، حين تجمع ألوانا عديدة ثم تتركز هذه الازدواجية المركبة فى ثنائية الأبيض والأسود .

ثم يأخذ كل منهما فى تكوين ازدواجية خاصة به هكذا :

الأبيض والأحمر .

الأبيض والأصفر .

الأبيض والأخضر .

وهكذا نلتقى بثنائية الأسود مع غيره أيضا .

على هذا النسق - تقريبا - مضى هؤلاء الشعراء فى استعمال اللون المركب .

ثم كان اللون المفرد ، وقد اختلفوا فيه ، فكان اللون الأول الأكثر شيوعا لدى البارودى هو اللون الأبيض ، وكان اللون الأكثر شيوعا لدى نزار قبانى هو اللون الأحمر ، وكان اللون الأكثر شيوعا لدى صلاح عبد الصبور هو اللون الأسود .

ومن المهم إدراك صلة هذه الألوان الشائعة لدى كل منهم بالمنهج الذى يراه الشاعر كما أسلفنا .

لقد أحصينا - لدى البارودى - صور الخمر فى الجزء الأول من ديوانه فوجدناها ثمانى صور . وقد هدانا اللون إلى نمطية التكرار لديه إذ وجدناه يبنى الصور على نسق واحد فى أركانها ، وعناصرها ، وألوانها بل رويها ووزنها ، فوجدنا صفة « الكميت » اللونية تتكرر فى ثلاث منها وكذلك ما يفيد اللون من ألفاظ مثل :

اتقدت ( ٣ مرات ) ، وتخضب وخضاب ، والنار أو شعلة ، والحباب والأشعة ، والضياء (مرتين لكل منها) ، والنجوم والكواكب ( ٥ مرات ) وأنه باعتماده على هذه الألفاظ جارى التراثين فى أوصافهم وألوانهم .

ولقد حرص نزار قبانى على موضوع بعينه هو عالم المرأة ، وأوصله ذلك إلى تردد

ألفاظ لونية بعينها يكررها ، ويرأوح بينها حتى أوصله ذلك إلى ما يمكن أن نسميه (الجذب اللغوي) ، إذ دارت ألفاظه في فلك واحد ، فما فتئ يكرر ويعيد في القصيدة الواحدة ، وفي القصائد المتقاربة وفي القصائد المتباعدة سواء في ذلك الصيغ أم الكلمات .

ولم يطمع البارودي ونزار قباني إلى الرمزية ، ومال نزار إلى بعض التعبير الرمزي القريب ، بعكس صلاح عبد الصبور الذي مال إلى الرمز كثيرا .

وحين طمح نزار قباني إلى الرمزية (يوميات امرأة لا مبالية) أفسد الرمز بتدخله بتفسير ثرى أفسد العمل الفني ، وبتناقض داخلي هدم البناء الرمزي .

ولم يخرج الشعراء الثلاثة في ألوان الصفاء واللمعان والحمرة وما شاكلها من ألوان السلف مما يتصل بالياقوت ، واللؤلؤ ، والعناب ، والنجوم ، والكواكب ، والدر ، والفضة ، والكحل ، والمرمر ، واللجين . وأوقات النهار والليل .

إن الصور الشعرية اللونية عالم فني حافل بالخيال والتكثيف والإيحاء ، وهو جدير بأكثر مما بذلنا من جهد ، وهو جهد نعتز به إذ نقرر - بأمانة - أننا لم نسلك الطريق السهل ، طريق الاستشهاد بمثال من هنا ، وظاهرة من هناك . بل قادنا المنهج الإحصائي الشاق الدقيق إلى السيطرة على كل الشواهد والظواهر ، وتصنيفها ، ودراستها دراسة تأصيلية ، والله الموفق .



## المصادر والمراجع

### (أ) مصادر الدراسة والإحصاء

١ - محمود سامي البارودي :

الجزء الأول من ديوانه ، ضبطه وصححه وشرحه : علي الجارم ، ومحمد شفيق معروف ، ط الأميرية ١٩٥٣ .

ويضم من قافية الهمزة إلى قافية الذال ، وقد اقتصرنا على القصائد المجموعة في هذا الجزء حسب ترتيب القوافي ، وعدد أبياته ١١٤٨ بيتاً .

٢ - نزار قباني :

#### تاريخ الطبعة الأولى

١ - قالت لي السمراء ط ٤	١٩٦١	١٩٤٤ - ٢٩ قصيدة
٢ - سامبا ط ٣	١٩٦٠	١٩٤٩ - قصيدة مطولة
٣ - أنت لي ط ٤	١٩٦٠	١٩٥٠ - ٣٢ قصيدة
٤ - قصائد ط ٥	١٩٦١	١٩٥٦ - ٢٩ قصيدة
٥ - إفادة في محكمة الشعر ط ١	١٩٦٩	١٩٦٩ - قصيدة مطولة
٦ - يوميات امرأة لامبالية ط ٢	١٩٦٩	١٩٦٩ - قصيدة مطولة

وقد صدرت (الأعمال الكاملة) له ، بيروت ١٩٧٧ .

٣ - صلاح عبد الصبور :

المجموعة الكاملة - دار العودة بيروت ط ١ ١٩٧٢ ومج ٣  
ط ٢ ١٩٧٧ ، وقد درسنا الدواوين كلها :

١ - الناس في بلادى .

٢ - أقول لكم .

٣ - أحلام الفارس القديم .

٤ - تأملات في زمن جريح .



- ٥ - شجر الليل - وعدد القصائد فيها ١٠٢ قصيدة .  
٦ - الإبحار في الذاكرة ١٣ قصيدة .  
وقد صدرت الطبعة الأولى لكل ديوان حسب الترتيب هكذا :  
١٩٥٧ ، ١٩٦١ ، ١٩٦٤ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٩ م  
وقد صدرت الأعمال الكاملة له ، بيروت ، دار العودة كما قدمنا .

### (ب) من أهم المراجع\*

إبراهيم السعافين (دكتور) :

مدرسة الإحياء والتراث - دراسة في أثر الشعر القديم على مدرسة الإحياء في مصر ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨١ .

إبراهيم عبد الرحمن (دكتور) :

نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور ، فصول أكتوبر ١٩٨١ ص ١٧١ .  
أحمد مختار عمر (دكتور) :

اللغة واللون ، دار البحوث ، الكويت ١٩٨٢ .

أرسطو :

فن الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي ، ت ودراسة الدكتور شكرى عياد ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

أنطون غطاس :

الرمزية والأدب العربى الحديث ، دار الكشاف بيروت ١٩٤٩ .

جابر عصفور (دكتور) :

الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر ، رسالة ماجستير جامعة القاهرة .

الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف ١٩٨٠ .

الجرجاني (أبو الحسن على) :

التعريفات ، وزارة الثقافة ، العراق ، ١٩٨٦ .

---

\* نكتفى بذكر بعض ما تقدم بالهوامش .

درويش الجندى (دكتور) :

الرمزية فى الأدب العربى ، نهضة مصر ١٩٥٨ .

ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد) :

الحاس والمحسوس ، ضمن أرسطو طاليس فى النفس ، ت الدكتور عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ١٩٥٤ .

زكريا إبراهيم (دكتور) :

مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٧٩ .

ابن سنان الخفاجى :

سر الفصاحة ، ت عبد المتعال الصعدي ، صبيح ١٩٥٩ .

سمير ستيتية (دكتور)

السيمائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج من الأدب العربى ، مجلة أبحاث اليرموك مج ٧ ، ع ٢ ، ١٩٩٠ ص ص ٣٥-٧٠ .

سهير القلماوى (دكتور) :

فن الأدب - المحاكاة ، الحلبي ١٩٥٣ .

ابن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله) :

الإشارات والتنبيهات ، ت سليمان دنيا ، دار المعارف د : ت .

شوقى ضيف (دكتور) :

الأدب العربى المعاصر فى مصر ، دار المعارف ١٩٦١ ، والبارودى رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ط ٢ د ت ، والبلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ط ٢ د ت ، ودراسات فى الشعر العربى المعاصر ، دار المعارف ط ٢ ، وصلاح عبد الصبور رائد الشعر الجديد . فصول أكتوبر ١٩٨١ ص ٣١ - ٣٦ .

صلاح عبد الصبور :

حياتى فى الشعر ، دار العودة بيروت ١٩٦٩ ونبض الفكر ؛ دار المريخ الرياض ، ١٩٨٢ .

الطاهر مكى (دكتور) :

الشعر العربى المعاصر روائعه ومدخل لقراءته ، دار المعارف ١٩٨٠ .

(تحقيق) : طوق الحمامة فى الألفة والألاف لابن حزم . دار المعارف ط ٣  
١٩٨٠ .

عباس محمود العقاد :

الديوان فى الأدب والنقد ، ط ٣ ، دار الشعب د ت ، وشعراء مصر وبيئاتهم  
فى الجيل الماضى ، الأميرية ١٩٧٣ .

عبد القادر القط (دكتور) :

الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، دار النهضة العربية ط ٢ ١٩٨١ .  
عز الدين إسماعيل (دكتور) :

الأسس الجمالية فى النقد العربى ، دار الفكر العربى ١٩٥٥ .  
التفسير النفسى للأدب ، دار المعارف ١٩٦٣ .  
الشعر العربى المعاصر ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

على الحديدى (دكتور) :

محمود سامى البارودى ، شاعر النهضة ، الأنجلو ط ٢ د . ت .

فتوح أحمد (دكتور) :

الرمز والرمزية فى الشعر العربى ، دار المعارف ط ٢ ١٩٧٨ .

محمد بنيس :

الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها - الشعر المعاصر - دار توبقال ، المغرب  
١٩٩٠ .

محمد زغلول سلام (دكتور) :

أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، دار المعارف ١٩٦١ ، و(تحقيق) غرائب  
التنبهات على عجائب التشبيهات . لعل بن ظافر الأزدي ، دار المعارف ١٩٧١ .  
و(تحقيق) الرسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، دار المعارف

ط ٢ ١٩٦٨ .

والنقد الأدبي الحديث - أصوله - قضاياها - ومناهجه ، الأنجلو ١٩٦٤ .

محمد زكى العشماوى (دكتور) :

قضايا النقد الأدبي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ١٩٧٥ .

محمد غنيمى هلال (دكتور) :

الأدب المقارن ، الأنجلو ، ط ٣ ١٩٦٢ : النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة

العربية ط ٣ ١٩٦٤ .

محمد مصطفى هداره (دكتور) :

التجديد فى شعر المهجر ، دار الفكر العربى ط ١ ١٩٥٧ .

صلاح عبد الصبور بين المعاصرة والتراث - فصول - أكتوبر ١٩٨١ ص ١٦٧ .

النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث - فصول - يوليو ١٩٨١ ص ١٠٧ .

محمد مندور (دكتور) :

محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقي - ٣ حلقات ، معهد الدراسات العربية .

مصطفى ناصف (دكتور) :

الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ١٩٥٨ .

منذر عياشى :

مقالات فى الأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٠ .

نازك الملائكة :

قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ط ٤ بيروت ١٩٧٤ .

نبيلة إبراهيم (دكتور) :

فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية ، فصول - أكتوبر ١٩٨١

ص ١٥٩ .

نزار قبانى :

قصتى مع للشعر ، بيروت ١٩٧٣ .

نعيم الوافى (دكتور) :

تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،  
١٩٨٢ .

همام ، محمد يوسف :

اللون ، القاهرة ، ١٩٣٠ .

### (ج) من المراجع المترجمة

جون ديوى :

الفن خبرة ، ترجمة الدكتور زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ١٩٦٧ .

دوزى ، رينهارت :

المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب ، ت ، أكرم فاضل ، بغداد ، الإعلام ،  
١٩٧١ .

روبن كولنجوود :

مبادئ الفن ، ترجمة الدكتور أحمد حمدي محمود ، الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ .

ريتشاردز :

مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ، ١٩٦١ .

كولردج :

النظرية الرومانتيكية فى الشعر ، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان ، دار  
المعارف ١٩٧١ .

### ( د ) من المراجع الأجنبية

- BEVAN (Edwyn) : Symbolism and Belief, Beacon, Press, Beacon Hill  
Boston.

- BOWRA (C.M) : The Horitage of Symbolism, Macmillan & Coy  
London 1959.

- BOWRA (S. Mautrice) : The Romantic Imagination, Oxford Univ. Press,  
London 1961.

- BRETT (R. L) : Fancy and Imagination - Methuen & Co. London 1969.



- SKARD, S : The use of color in lit. "PAPS", No 90, pp. 103-249, 1946.
- STEWART (Jean) : Poetry France and England, Hegarth Press London 1931.

### (هـ) من الدرويات

#### العربي :

يناير ١٩٨٤ - عمر الدقاق (دكتور) الألوان والناس ص ١٥٧ - ١٩٦٤ .

#### فصول :

يوليو ١٩٨١ ، الدكتور محمد مصطفى هدارة - النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ص ١٠٧ - ١٢٢ - وجابر عصفور ص ١٢٣ .

#### فصول :

أكتوبر ١٩٨١ (عدد خاص عن صلاح عبد الصبور) .

#### مجمع اللغة العربية :

نوفمبر ١٩٧٧ - الدكتور عز الدين إسماعيل - حركة المعنى في شعر المتنبي ص ٦٢ - ٨٥ .

#### الهلal :

أكتوبر ١٩٧٥ عدد خاص عن الأحلام .

### ( و ) من المعاجم

القاموس المحيط للفيروزبادي ، ولسان العرب لابن منظور ، والمخصص لابن سيده .

١٩٩٥/٥٧٢٣	رقم الإيداع
ISBN 977-02-4997-1	الترقيم الدولي

٣/٩٥/٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.٠)





دار الفکر  
بیروت

١٢٠٤٥٦

